

2013

O Coro-Alto da Sé de Braga

Maria da Assunção Nunes Branco Pinheiro-Chagas

O Coro-Alto da Sé de Braga

**Dissertação
de Mestrado em História da Arte**

Maria da Assunção Nunes Branco Pinheiro- Chagas

Volume I

Setembro, 2013

Resumo

O Coro-Alto da Sé de Braga foi construído entre os anos de 1735 e 1739, durante o período de Sé Vacante, no reinado de D. João V. Trata-se de um exemplar do Barroco joanino, incorporado num edifício com mais de mil anos, onde se identificam as intervenções dos vários períodos da História Ocidental. Mas as intervenções derivadas do progresso inventivo do Homem fazem-se sentir também na própria cidade, tal como acontecera noutras cidades europeias. A cidade evoluiu e com ela a Sé de Braga modificou-se.

O Período Barroco foi talvez, em termos das artes decorativas, o momento mais importante na História da Arte da Sé. Não só por ser o mais evidente nos dias de hoje, como também pelos artistas que realizaram peças ímpares no País e na Europa. Cadeiral, Zimbório, Órgãos e Pinturas de tectos são os elementos que constituem o Coro-Alto da Sé de Braga, demonstrando as melhores técnicas da arte da mecânica, da talha e da pintura barroca. Este ambicioso projecto foi realizado pelo cabido e idealizado pelo arcebispo D. Rodrigo de Moura Teles.

Palavras-Chave: Coro-Alto, Cadeiral, Órgãos, Cabido, Braga

Abstract

The Braga's Cathedral High Choir was built between 1735 and 1739, during the vacant period in the João V reign. This is a joanino Baroque piece, living in a millennial building. In it we identify the several transformations that happened with the Occidental History periods. The city had accompanied the same kind of intervention, just like happened in all Europe. So, the city developed such as the Cathedral.

The decorative arts of the Baroque Period that we see in the Cathedral, were, perhaps, the most important moment of the Art History made in the building. It seems so, not just because it is the one with more visibility, but with pieces with no common ones in Portugal and Europe, made by uncommon artists. The High Choir Stall is made by a Choir Stall, two Organs, a Dome and by a Ceiling Paintings. They are the testimony of great art and mechanic technics in the carving and painting works. This ambitious project was made by the chapter and idealized by the archbishop Rodrigo de MouraTeles.

Keywords: High Choir, Choir Stall, Organs, Chapter, Braga

Abreviaturas e Siglas

Siglas

A.B.D. – Arquivo Distrital de Braga

A.M.A.P. – Arquivo Municipal Alfredo Pimenta

DGEM – Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos

Abreviaturas

Ms. – Manuscrito

P./pp. – Página/páginas

Vol./Vols. – Volume/volumes

Fig. – Figuras

a.C. – antes de Cristo

- Sustenido

Cx. – Caixa

Fol. – Fólio

V. – Verso

O Coro-Alto da Sé de Braga

Aos meus pais, Manuel e Maria
Margarida Pinheiro-Chagas e aos
Tios Pinto e Avó da Cidade de
Braga

MARIA DA ASSUNÇÃO NUNES BRANCO PINHEIRO-CHAGAS

O Coro-Alto da Sé de Braga



Dissertação de Mestrado em História da Arte Moderna
Departamento de História da Arte

2013

**DISSERTAÇÃO APRESENTADA PARA CUMPRIMENTO DOS REQUISITOS NECESSÁRIOS À
OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM HISTÓRIA DA ARTE MODERNA, REALIZADA SOB
A ORIENTAÇÃO CIENTÍFICA DO PROFESSOR DOUTOR CARLOS MOURA, PROFESSOR
DOUTOR DO DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA DA ARTE E SOB A CO-ORIENTAÇÃO
CIENTÍFICA DA PROFESSORA DOUTORA MARIA ADRIANA LATINO DO DEPARTAMENTO
DE CIÊNCIAS MÚSICAS DA FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS**

ÍNDICE

VOLUME I

Resumo	i
Abstract	ii
Abreviaturas e siglas	iii
Agradecimentos	vii
Introdução	1
Capítulo I – Braga: metrópole religiosa do século XVIII	5
1. A cidade e a Sé de Braga	5
1.1. A sua evolução	5
1.2. A sua importância como cidade Primaz da Península Ibérica	13
1.3. O papel do Cabido na Sé de Braga	20
Capítulo II – Os artistas do Coro-Alto e o Barroco do Norte	25
1. A escola de talha do Porto	25
2. As oficinas e os trabalhos dos artistas	29
3. O trabalho dos artistas no Coro-Alto	37
Capítulo III – O Coro-Alto da Sé de Braga	42
1. Os órgãos	42
1.1. A música religiosa	42
1.1.1. A importância da música de órgão na liturgia	45
1.1.2. O órgão e o Concílio de Trento	46
1.2. Antecedentes ibéricos do órgão barroco	47
1.3. O órgão barroco e as suas características	48
1.4. Os órgãos barrocos da Sé de Braga	50
1.4.1. A intervenção de Marceliano de Araújo, Simon Fontanes e Manuel Furtado de Mendonça	51
1.4.2. A música e os músicos de Braga	64
2. O cadeiral	66

2.1. O significado do cadeiral na liturgia	66
2.2. Antecedentes ibéricos do cadeiral barroco	69
2.3. O cadeiral barroco e as suas características	72
2.4. O cadeiral barroco da Sé de Braga	80
2.4.1. Os cônegos da Sé de Braga em 1737/38	81
2.4.2. A intervenção de Miguel Francisco da Silva e Manuel Furtado de Mendonça	82
2.5. Os espaldares e janelas falsas do Coro-Alto	86
3. Os tectos	92
3.1. A origem da pintura dos tectos portugueses e o seu desenvolvimento	92
3.2. O fresco primitivo no tecto da zona do cadeiral e a sua substituição	97
3.3. A pintura do subcoro e naves laterais	99
3.4. A pintura no zimbório	101
Considerações Finais	104
Bibliografia	107

VOLUME II

Anexos	1
Imagens	1
Documentos de Arquivo	80

*Um acervo de datas não exprime decerto
o papel representado por um homem na história
do seu tempo, e a minha intenção era que o leitor
formasse um juízo determinado acerca dessas figuras
gloriosas que iluminam, como outras tantas estrelas
semeadas no véu dos séculos, os fastos de Portugal.*

Manuel Pinheiro-Chagas

Agradecimentos

A realização desta Dissertação de Mestrado deve-se, à minha paixão pelo Período Barroco, tanto em termos da História, como da Arte e da Música. Tudo o que sei, devo ao meu Orientador, Carlos Moura, que durante o meu ensino académico, soube atrair aos seus alunos, o seu gosto por este período da História e à minha co-Orientadora, Adriana Latino, que durante o meu percurso pelas Ciências Musicais mostrou-me o fascínio que é a História da Música. A estes meus Professores agradeço toda a paciência e apoio durante o processo da realização da minha Dissertação.

Aos meus pais agradeço a confiança e a força de ir em frente, mesmo quando o objectivo era difícil de alcançar. Ao meu irmão Frederico, a ajuda na colocação de nomes de motivos vegetalistas que muitas vezes o olhar de um Engenheiro Agrónomo ultrapassa o de um leigo na matéria. Ao Gustavo agradeço a força e o carinho dados para que os serões a escrever não custassem tanto a passar, assim como, por acreditar tanto em mim.

Agradeço à família Pinto de Braga, especialmente à Tia Manuel, Tio Antonino e Avó, por me terem recebido na sua casa, sempre que precisei, assim como por toda a amizade e ajuda, quando os dias não corriam da melhor maneira.

Ao meu querido Tio António Bravo, agradeço o serão que passámos, a discutir as minhas pesquisas e a que tão amavelmente fez em paralelo, ajudando a passar por questões mais complexas.

Não posso deixar de agradecer ao meu Professor José Custódio Vieira da Silva, a quem devo este tema. Numa das nossas conversas no seu gabinete, propôs-me pesquisar sobre o Coro-Alto da Sé de Braga, descrevendo-o de forma tão deslumbrante, que não resisti, por isso, agradeço do fundo do meu coração. À Professora Helena Murteira, minha professora de Mestrado, agradeço a disponibilidade em aplicar os seus conhecimentos de Urbanismo, que tanto serviram para melhorar o meu primeiro capítulo.

Um especial obrigado o meu amigo Emanuel Cipriano, que com a sua paciência e engenho, me apoiou incondicionalmente nas maiores questões da minha Dissertação e também por ter ido à Sé de Braga quando a mim foi impossível.

Falta-me agradecer ao Professor José Carlos Gonçalves Peixoto, da Confraria do Bom Jesus do Monte de Braga, pelo seu apoio, pelas conversas e também pelos seus conselhos. À conservadora do Museu da Sé de Braga, Fernanda Barbosa, agradeço com amizade as facilidades que me proporcionou, nomeadamente, a toda a documentação do Arquivo da Sé de Braga, como também pelas interessantes conversas acerca da mesma. Por conseguinte, agradeço a amabilidade de todos os funcionários da Sé.

Agradeço por último, ao Senhor Luís Filipe de Araújo por todas as horas de pesquisa no Arquivo Distrital de Braga, pois sem a sua ajuda, teria demorado ainda mais. Agradeço-lhe também a ajuda em transcrições paleográficas, onde demonstrou ser um homem de grande engenho. Deste modo, agrago a tão grande simpatia de todos os funcionários do Arquivo Distrital, que sempre me receberam tão bem.

Ao conhecer tão boas pessoas em Braga, sei que as portas da cidade me estão abertas.

Introdução

O deslumbramento da cidade de Braga advém de vários aspectos. Desde as suas origens romanas, passando pela construção de uma cidade cristã, até às suas inúmeras igrejas com impressionantes peças de arte, que contam a história de várias personagens.

Para esta Dissertação de Mestrado, escolheu-se a Sé da cidade. No seio de toda esta arte fortemente expressiva, interessou-nos como objecto de estudo, entre os até agora não muito aprofundados, o Coro-Alto da Sé de Braga. O início desta investigação nasceu do fascínio do espaço mais improvável de todo o conjunto, mas que, no entanto, foi o primeiro aspecto a ser visualizado: o tecto da zona do cadeiral. O conhecimento da obra do historiador americano Robert Smith, autor de várias monografias sobre o Barroco em Portugal, foi também bastante importante para a escolha do tema. Foi ele que nos deu a conhecer, entre outras coisas, os cadeirais portugueses, de que a maioria se encontra ainda por explorar.

Para iniciar a pesquisa foi necessário tentar entender várias questões, como, por exemplo, onde começa e acaba o coro-alto. Depois, tudo o que foi publicado sobre o assunto que, à excepção dos órgãos, pouco foi explorado. Outra questão seria a de saber quais os artistas que trabalharam na sua execução, a partir da procura dos respectivos contratos e recibos nas Gavetas das Cartas, Concórdias, Cabido e dos Privilégios, assim como no Livro dos Acórdãos e em manuscritos de folhas soltas, do Arquivo Distrital de Braga. Parece-me relevante salientar o facto de que alguns documentos das principais fontes primárias já se encontram publicados. Assim, por um lado, torna-se mais simples saber exactamente as que devem faltar. Mas a verdade é que é possível que não se encontrem no Arquivo Distrital de Braga.

Em termos de metodologia, partiu-se do geral para o particular: de um breve relance sobre a história da cidade, passando pelos seus bispos e arcebispos mais notáveis, seguindo para os artistas e terminando com um estudo minucioso do objecto em análise, colocando diversas questões ao longo do texto.

O principal obstáculo para a realização desta Dissertação prendia-se com a documentação. O que quero dizer é que o facto das várias monografias publicadas serem direccionadas para pequenos detalhes, levou a dúvidas relacionadas com datações. Tal facto conduziu-nos, como é de esperar, a nova pesquisa de arquivo, com o fim de encontrar o máximo de respostas, sendo as já apresentadas, um pequeno começo.

A questão que talvez mais desafia este estudo é a busca de uma resposta sobre a autoria de todos os objectos do complexo, assim como o nome das personagens com papéis mais ou menos determinantes. A partir desta identificação é necessário também, em pesquisa de arquivo, relacionar os vários nomes com outras informações documentais, mesmo que não relativas ao tema abordado, de modo a poder afirmar com segurança as décadas em que estas personagens viveram, assim como onde se encontravam no momento da construção do coro-alto.

Várias são as bases para a elaboração deste estudo. Os trabalhos do mencionado Robert Smith são sem dúvida, o primeiro passo para o desenrolar do estudo. Autor de diversas obras sobre a Arte Barroca em Portugal, a que mais nos interessa para esta Dissertação é a intitulada *Cadeiras de Portugal*, onde procede à inventariação resumida de muitos, se não mesmo de todos os cadeirais existentes no País. A sua monografia foi imprescindível para as que se seguiram, elaboradas por outros historiadores. É por isso, o primeiro passo para aprofundar o estudo do Coro-Alto da Sé de Braga.

Para o entendimento da talha do Norte e do modo como a madeira era trabalhada, recorreu-se aos trabalhos imprescindíveis de Natália Marinho Ferreira-Alves, e aos seus artigos e monografias relacionadas com Braga e Porto, em que se fixam os conhecimentos actuais sobre estas matérias.

Relativamente ao estudo dos órgãos da Sé de Braga é necessário recorrer àquele que os tratou com grande perícia: Gerhard Doderer, musicólogo e especialista em organologia. Deslumbrado pela qualidade dos dois instrumentos, estudou-os dedicadamente em 1990-94. A sua obra de referência é, portanto, *Os Órgãos Barrocos da Sé de Braga*.

Por fim, para melhor entender as pinturas dos tectos do Coro-Alto, tivemos em consideração as monografias de Magno Morais de Mello, o primeiro historiador a propor uma autoria para este núcleo. É claro que são alguns os autores que sustentam todo este estudo, mas destacam-se estes quatro, pelo seu trabalho fundamental e inspirador.

A primeira parte da Dissertação é constituída por dois capítulos introdutórios. No primeiro, aborda-se de forma resumida, a cidade e a Sé de Braga, com o intuito de entender social, política, religiosa e urbanisticamente o local onde se insere o objecto de estudo. O segundo capítulo aborda as questões relacionadas com o trabalho envolvente da talha, assim como os artistas principais e secundários, relacionados com a feitura do Coro-Alto.

Numa segunda parte, têm lugar os temas centrais deste estudo. O primeiro capítulo é relativo aos órgãos, onde se trata da área da música religiosa, das medidas do Concílio de Trento no âmbito musical, dos antecedentes barrocos do órgão ibérico, terminando com o estudo da talha dos órgãos da Sé. Com a mesma estrutura segue-se o segundo capítulo, relativo ao cadeiral. O terceiro e último capítulo refere-se aos tectos, colocando várias questões relativas às autorias e datações.

Para uma melhor leitura e visualização das imagens e tabelas, optou-se pela elaboração de dois volumes, sendo o segundo somente constituído por estes anexos. Em relação às imagens, deve esclarecer-se que todas as que não são de minha autoria se encontram devidamente identificadas.

O Coro-Alto da Sé de Braga, como o próprio nome indica, abrange a arte da música. Assim, para uma melhor compreensão do seu estudo, resolvemos que seria importante a perspectiva de duas áreas: História da Arte e Ciências Musicais. Visualizando a constituição do objecto em estudo é facilmente detectável a ligação que existe entre os órgãos e o cadeiral: os seus elementos iconográficos de talha, que, em determinados casos, representam alguns dos ofícios do cabido, nomeadamente o canto. Neste aspecto, atrevo-me a afirmar que as figuras com partituras fazem parte do acto coral dos ofícios. As convergências das Ciências Musicais e da História da Arte nesta Dissertação vêm mostrar, uma vez mais, que numa significativa percentagem

dos objectos artísticos que estudamos ao longo do nosso percurso académico, a música tem um papel muito importante.

No caso presente, tal conclusão decorre da natureza do trabalho conjunto aqui desenvolvido, na realização da talha e da mecânica dos instrumentos, para que a cobertura em talha não viole o som dos tubos. Outro aspecto é a própria acústica do local. É necessário que o som dos órgãos se espalhe por toda a Sé, a partir de ondas de som horizontais, tendo em conta os obstáculos (colunas, alturas das naves, entre outros), garantindo um nível mínimo de som na zona dos altares e transepto. É também importante a nível auditivo por parte do cabido em hora de ofício, ou seja, o som dos instrumentos não pode em circunstância alguma, apresentar um volume que ultrapasse o do cabido, beneficiários e meninos do coro. Para estes aspectos e muitos mais, o organeiro e o entalhador trabalharam, em determinado momento, em conjunto.

A escolha de uma parceria entre o Departamento de História da Arte e o de Ciências Musicais deve-se, primeiramente, aos conhecimentos musicais que adquiri ao longo da minha juventude, tal como no âmbito académico – realizei cinco disciplinas de Licenciatura e uma de Mestrado. Outro motivo está presente nos estudos da História da Arte, realizadas ao longo da Licenciatura, que me demonstraram a importância da combinação destas duas áreas. Em casos como o estudo de órgãos, coros de igrejas e conventos, em pinturas, nos baixos-relevos de talha, entre muitos outros, a reflexão no âmbito musical é, a meu ver, bastante importante para uma compreensão mais abrangente e integrada.

Capítulo I – Braga: metrópole religiosa do século XVIII

1. A cidade e a Sé de Braga

A cidade de Braga insere-se no amplo conjunto das cidades europeias com uma vasta tradição histórica. O seu processo de formação data de há mais de 2000 anos pelo Império Romano, determinando assim muitas das suas características morfológicas actuais. Braga é o resultado de várias transformações que ocorreram em simultâneo nas cidades vizinhas e que, no conjunto, “entrelaçam diferentes vestígios materiais dos seus sucessivos períodos de ocupação”, como foi o caso das mudanças efectuadas no século XV e XVI, abordadas mais adiante.¹

O seu desenvolvimento foi, na verdade, semelhante a muitos dos planos urbanísticos que se caracterizam pelos vários períodos da História. Neste caso, Braga foi privilegiada quanto à sua criação e conservação dos materiais históricos, algo que se verifica através dos diferentes vestígios arquitectónicos e urbanísticos dos vários períodos.² Assim, entende-se a evolução urbana de Braga, a partir dos vestígios caracterizadores da superfície, dos edifícios sobreviventes na íntegra ou em ruína, como também através da Arqueologia. São também os traços estruturantes da paisagem urbana que nos permitem entender a morfologia da cidade, como ainda a representação gráfica, cartográfica e da fotografia aérea.

1.1. A sua evolução

A cidade de Braga remonta aos finais do século I a.C., após a conquista pelos romanos do território do Noroeste peninsular (fig. 1 e 2). Com o terminar das Guerras Cantábricas, o imperador Augusto reorganizou política e administrativamente a Hispânia, fundando em simultâneo três centros urbanos, entre os quais, Bracara

¹ M.F. Ribeiro, 2008, p. 21

² Idem, p. 21

Augusta na região de Entre Douro e Minho, que funcionariam como sedes conventuais (fig. 3).³

Apesar dos poucos dados disponíveis que sobreviveram da primitiva urbe romana, os estudos arqueológicos permitem concluir que “a cidade conheceu um plano ortogonal coeso, sendo dotada de infra-estruturas de circulação, abastecimento e distribuição de água e redes de saneamento”.⁴ Este plano foi fulcral para o seu desenvolvimento nos séculos seguintes, atingindo a sua máxima extensão e monumentalidade no século II.

Entre os finais do século III e inícios do século IV, a cidade foi fortificada por uma imponente muralha, uma vez que Bracara Augusta havia sido promovida a capital da nova província da Galécia, criada por Diocleciano. A fortificação da urbe provocou transformações em termos urbanísticos, limitando a sua configuração,⁵ e levando à redução da área urbana anterior, com implicações na sua organização interna, nomeadamente, no sistema viário e nas suas construções integrantes. Deu-se assim, a primeira grande transformação da cidade. Com estas drásticas mudanças, proporcionou-se uma estabilidade nos âmbitos económicos, administrativos, religiosos e culturais até ao século VIII.

Contudo, presume-se que a partir do referido século VIII, grande parte do núcleo urbano tenha começado a ser abandonado, agudizando-se esta situação até ao século X. No entanto, uma percentagem significativa da população daquele núcleo persistiu durante o Período Medieval, tendo presenciado modificações morfológicas que sobrevivem até ao Período Moderno.⁶

Esta permanência populacional é extremamente importante para a análise urbanística da cidade, uma vez que a cidade medieval, deslocada relativamente à cidade romana, edifica-se sobre parte dela, permitindo analisar a morfologia da cidade entre dois períodos históricos.

A cidade medieval incorporou vários tipos de infra-estruturas que procuravam o seu equilibrado funcionamento. Exemplo disso, foi o aproveitamento da muralha do

³ Idem, p. 203

⁴ Idem, p. 203

⁵ Idem, p. 204

⁶ Idem, p. 205

Baixo Império para a construção do sistema defensivo medieval, em funcionamento até aproximadamente ao século XIII. Do século XI até ao século XIII, a Sé de Braga, edificada em 1089, encontrava-se em local periférico no núcleo amuralhado da cidade. Somente a partir do século XIV, com o lento desenvolvimento do espaço urbano, é que a Sé se torna o edifício central de todo o edificado intramuros.

As novas concepções de espaço urbano que surgiram com o Renascimento foram a base para todas as transformações idealizadas pelo arcebispo D. Diogo de Sousa (1505-1532), considerado a figura que mais marcou o urbanismo braguês⁷ nos inícios do século XVI, fomentando um programa modernizador e ampliador para aquela que viria a ser a Braga do Período Moderno. Foi o responsável por um plano urbanístico que visava “a regularização de algumas ruas na zona intramuros, como também, a abertura de novos campos e eixos viários na envolvente da cidade”,⁸ a criação de novos espaços de circulação pública, designadamente, a Rua Nova de Sousa – actual Rua D. Diogo de Sousa, que prolonga a Rua do Souto até à porta da muralha – e o Arco da Porta Nova. “A Rua dos Açougues Velhos, actual Rua do Cabido e a Rua de S. João do Souto, inicialmente designada de S. Marcos (fig. 4 e 5) são outras das vias que devem a sua existência à intervenção do arcebispo”,⁹ tal como a abertura e regularização de algumas praças, designadamente, da Praça do Pão (fig. 6), frente à fachada principal da Sé, da Praça do Pescado, no final da Rua D. Diogo de Sousa, junto ao Arco da Porta Nova e de uma praça entre a fachada Norte da Sé e o Largo do Paço, o actual Largo D. João Peculiar. Procedeu-se também, ao alargamento e regularização da Rua de Maximinos – antiga Rua dos Burgueses (fig. 7, 8, 9, 10 e 11) e actual Rua Paio Mendes –, bem como a parte inicial da Rua do Souto (fig. 12) e da Rua do Campo – conhecidas anteriormente por Rua Nova, zona integrada no troço Norte da Rua Frei Caetano Brandão.

A fisionomia e arquitectura de alguns dos edifícios mais importantes, como a Sé, o Paço dos Arcebispos e o Castelo (fig. 13 e 14) foram também intervencionados, para garantir o melhoramento global das infra-estruturas urbanas, como ainda o

⁷ M. Bandeira, 2000, p. 136

⁸ Idem, p. 206

⁹ M.F. Ribeiro, 2008, p. 505

calçetamento de ruas e praças e a renovação do sistema de abastecimento de água, com a construção de novas fontes e chafarizes e a reparação dos já existentes.¹⁰

No entanto, o grande momento em que se evidenciam os maiores projectos arquitectónicos e urbanísticos que levaram a cidade a expandir-se para a zona extramuros, originando novas ruas principais a partir das já existentes (como é o caso da Avenida Central, antigo Campo de Santa Ana), ocorre já durante os séculos XVII e XVIII.¹¹ Trata-se de projectos influenciados pelas concepções do Barroco, em que o espaço urbano é configurado a partir de uma perspectiva cenográfica, sendo disso exemplo a articulação entre a Arcada e o Bom Jesus, rodeados de edifícios na sua maioria religiosos.

Assim, pode-se afirmar que Braga sofreu intervenções no seu plano urbanístico ao longo de toda a sua história, assim como, um rápido crescimento urbano, devido aos projectos de modernização e da natural destruição de infra-estruturas obsoletas e construções que se tornaram fundamentais para a compreensão do seu passado.

A partir do conhecimento do plano urbano medieval do quinhentista *Mapa de Braunio*, como de outras fontes documentais,¹² que referem as intervenções realizadas no tempo do arcebispo D. Diogo de Sousa, é possível definir o plano urbano que caracterizou Braga no início do Período Moderno (quadro A,B,C). Segundo Miguel Bandeira, “a comparação da informação disponibilizada por estes documentos torna evidente o modo como se articulavam os diferentes elementos do plano da cidade, no século XVI”,¹³ tais como as infra-estruturas mais relevantes do espaço urbano intramuros, assim como a organização do espaço envolvente.

No início do Período Moderno, o centro urbano de Braga conheceu importantes alterações no seu sistema viário devido à criação de novas ruas e da regularização de algumas já existentes.

Entre as novas ruas construídas a partir da planificação urbana do arcebispado de D. Diogo de Sousa, destaca-se a Rua da Vielinha, actual Rua da Violinha,

¹⁰ M. Bandeira, 2000, p. 137

¹¹ Idem, p. 206

¹² Idem, p. 504

¹³ Idem, p. 505

localizada entre a Rua Paio Mendes e a Praça Velha. Esta artéria é referida em 1515,¹⁴ correspondendo, possivelmente, a uma rua intramuros de fisionomia medieval, cujo lado poente só terá sido construído no século XVI, uma vez que, “segundo o Mapa de Braunio, era apenas formada por uma linha de construções no lado nascente”.¹⁵

No século XVIII, a Rua da Violinha é representada no *Mapa das Ruas de Braga*, como uma artéria de ligação entre a Rua de Maximinos e o Rossio da Praça, em concordância com o percurso da antiga muralha medieval.

Como já foi referido, a área central da planta de Braga era demarcada de forma bastante clara pela implantação da Sé, para onde confluíam as ruas mais importantes e onde gravitava a vida urbana, tal como os eventos religiosos mais relevantes. A dignidade arquiépiscopal distinguia, evidentemente a cidade, sendo por isso a Sé o seu monumento mais significativo, competindo desde muito cedo com a Catedral de Santiago de Compostela.

O *Mapa de Braunio* é o testemunho de como as ruas e os principais edifícios, bem como os quarteirões de habitações civis, eram minuciosamente organizados a partir de uma hierarquia social, compreendendo de forma clara a distribuição dos espaços do solo representadas no mapa numa perspectiva tridimensional.¹⁶

O espaço interdito pela muralha medieval divide-se ali em duas secções no sentido Este-Oeste, correspondente às actuais Rua de D. Diogo de Sousa e Rua do Souto. Na zona Norte, a cidade era pouco urbanizada e com poucas ligações viárias, destacando-se ali o Paço Arquiépiscopal e o Campo de Touros dos Arcebispos, em contraste com a parte Sul que apresenta uma densa área urbanizada, correspondente à área mais antiga. A Oriente, encontra-se o Bairro das Travessas (fig. 15), onde o conjunto de ruas foi concebido de forma regular, com eixos longitudinais cortados pelas Ruas das Travessas (fig. 16) vindas da época anterior. Por último, a Ocidente, o sistema viário não apresenta qualquer tipo de plano urbanístico, sendo os seus eixos irregulares.

¹⁴ E. P. Oliveira, 1993, p. 112

¹⁵ M. F. Ribeiro, 2008, p. 506

¹⁶ Idem, p. 506

Como é possível verificar pelo *Mapa de Braunio*, no século XVI, eram muitos os espaços verdes que se encontravam intramuros, principalmente a Norte. Poder-se-á, assim, afirmar que a zona extramuros seria ainda menos intervencionada pela urbanização que se vinha implementando.

As vias suburbanas mais importantes, que sofreram um acentuado processo de desenvolvimento urbano a partir do Período Moderno foram: “a Rua dos Chãos; a via formada pelo conjunto do Campo de Santa Ana, do Campo e da Calçada da Senhora-a-Branca e pela Rua da Régua, até à Igreja de S. Victor; a artéria formada pela Rua das Águas e a Rua da Ponte de Guimarães, correspondente à actual Avenida da Liberdade; a Rua dos Pelames (fig. 17 e 18); a via formada pela Rua de S. Miguel-o-Anjo (fig. 19), a Rua da Cruz de Pedra (fig. 20) e a Rua Direita; e a Rua das Cónegas”.¹⁷

A partir dos estudos de Miguel Bandeira, recorremos a uma breve análise sobre as vias urbanas da cidade, dividindo-as em cinco estruturas principais. Para tal saliente-se que o autor teve como principais fontes de trabalho, o *Mapa das Ruas de Braga* (fig. 21 e 22) de 1750 da autoria do Padre Ricardo Rocha e os *Índices dos Prazos das Casas*.¹⁸

A primeira estrutura corresponde ao sector conhecido, ainda hoje, por Bairro das Travessas e que é entendida como o *núcleo duro*, situado no quadrante SW do espaço amuralhado, a zona mais bem conservada da muralha. A estrutura urbana encaixa-se numa malha reticular de prováveis antecêdências romanas. Apresenta ruas estreitas e tortuosas¹⁹ que evidenciam uma configuração irregular das fachadas, mas que no entanto não escamoteia o suposto reticulado original latino.²⁰ Este sector é o mais antigo de Braga, daí Miguel Bandeira chamar-lhe de *núcleo duro*.

Desde que o arcebispo D. Diogo de Sousa mandou abrir a Rua Nova, Braga adquiriu uma espécie de *coluna vertebral* em torno da qual se criaram várias ligações internas e diversas funções centrais. Este eixo, que o mesmo autor considera como segunda estrutura urbana, foi bastante relevante, conservando ainda hoje a

¹⁷ Idem, p. 521

¹⁸ M. Bandeira, 2000, p. 140

¹⁹ De realçar que sendo a arma portátil para combate com desenvolvimento físico directo do Arco e Flecha. As ruas tortuosas davam mais defesa quando o inimigo violava as muralhas, diminuindo assim, o alcance de tiro das flechas.

²⁰ Idem, p. 141

importância que passou a assumir. A sua estrutura adequa-se ao conceito teórico e doutrinário de rua principal rectilínea – considerada uma das inovações do Período Renascentista. Facultava o acesso aos edificadados, mantinha conexões directas com as vias regionais de comunicação e facilitava a mobilidade entre as partes da cidade, que de modo crescente se estabeleciam com a ajuda de carruagens.²¹

Quando identificamos o conjunto de praças exteriores à muralha como estrutura urbana, estamos mais uma vez perante a intervenção de D. Diogo de Sousa. A esta terceira fase urbana, Miguel Bandeira dá o nome de *anel de campos*. Se observarmos com atenção esta estrutura urbana, reconheceremos, mais uma vez, os ideais renascentistas. Esta intervenção veio proporcionar à cidade uma importante ligação com todos os restantes espaços urbanos. Apresenta critérios de circulação, suporte de posteriores áreas residenciais e adequa-se ao enquadramento exigido pelos proprietários das edificações mais importantes, tanto civis como religiosas. Daí esta zona ter-se convertido em vários núcleos agregadores de inúmeros conventos, sedes de irmandades, seminários e palácios.

Para uma quarta estrutura urbana, Miguel Bandeira reserva a denominação de *tentáculos*, pois foi projectada de uma forma radial, proporcionando às vias subjacentes um crescimento espontâneo. A sua principal característica é o forte cunho rural da envolvente onde está instalada. Como consequência, as ruas desenvolveram-se do centro para a periferia, irradiando²² num espaço predominantemente ocupado por quintas e campos de cultivo. Assim, os seus habitantes poderiam viver num espaço que, por um lado, apresentava uma paisagem rural, mas por outro a presença do bulício citadino.²³

A última estrutura urbana individualizada por Miguel Bandeira corresponde à Praça do Gavião e a todo o conjunto de ruas adjacentes que se encontram organizadas sob a sua centralidade. Trata-se de uma nova forma urbana de evidente modernidade. A sua estrutura está encaixada intersticialmente entre dois acessos radiais, apresentando assim, parecenças com a estrutura apresentada no parágrafo anterior: aponta o leste e o nordeste, sob uma área rochosa que limita a elevação da cidade,

²¹ Idem, p. 145

²² Idem, p. 149

²³ Idem, p. 152

onde se encontra a igreja de Nossa Senhora de Guadalupe.²⁴ Está instalada num suporte topográfico e litológico, considerados pelo autor como dos mais ingratos da cidade, devido à sua superfície irregular e abundância de afloramentos rochosos, sem deixar de demonstrar que é o conjunto mais regular e proporcionado do desenho urbano de Braga.

Todavia, somente no arcebispado de D. José de Bragança (1741-1756), com a construção de uma nova ala no Palácio Arquiepiscopal direccionada para o Campo de Touros, e com a transferência do Senado da Câmara, se considerou como terminado o novo centro do poder político da cidade, o que levou ao abandono em massa dos velhos paços em torno da Sé Primaz.²⁵

Apesar do crescimento verificado junto à muralha medieval durante o século XVI (fig. 23), o processo de urbanização junto dela foi mais significativo ao longo de todo o século XVIII, culminando com a sua destruição quase total já no século XIX. Poder-se-á explicar este fenómeno lembrando outras cidades europeias que, com o passar dos séculos, sentiram que as suas muralhas e castelos já não representavam qualquer tipo de sistema defensivo, passando a ser uma barreira ao crescimento e desenvolvimento urbano. Assim, o espaço citadino de Braga começou gradualmente a ocupar as áreas extramuros, acompanhando a muralha que ia desaparecendo conforme os novos edifícios. Surgiram novas ruas periféricas, como é o caso “da Rua de S. Marcos, da Rua do Anjo (fig. 24 e 25), da Rua do Alcaide (fig. 26 e 27), do Campo dos Carvalheiras (fig. 28) e da Rua dos Biscainhos”.²⁶

Em 1750 poucos eram os vestígios ainda presentes da muralha. Enquanto muitas cidades portuguesas apresentavam um sistema defensivo bastante coeso e robusto, com planos de fortificações militares, Braga possuía apenas uma imagem militar²⁷ com uma muralha de oito aberturas que irradiavam vias de construção nos bordos e por onde se iniciava o crescimento urbano e as vias de comunicação da cidade (fig. 29).

²⁴ Idem, p. 154

²⁵ Idem, p. 146

²⁶ M. F. Ribeiro, 2008, p. 508

²⁷ M. Bandeira, 2000, p. 138

1.2. A sua importância como cidade Primaz da Península Ibérica

A conquista de Braga, após a invasão muçulmana da Península Ibérica em 711, ainda coloca algumas dúvidas. No entanto, segundo Avelino Jesus da Costa, a Diocese ficou completamente desorganizada e parte dos cristãos e do clero²⁸ tiveram de se refugiar no Norte.

Terá sido entre [739-757] que Afonso I das Astúrias iniciou a Reconquista. Sabe-se que existiam campos de cultivo nos domínios da igreja de Braga e que estes pagavam os seus foros ao bispo, que durante o período de guerra residiu em Lugo, ou seja, a Norte do Rio Minho, onde o domínio muçulmano não havia chegado.

Passado o momento de maior instabilidade económica e social, os grandes senhores (nobres e condes) iniciaram a reocupação das suas terras, tendo-se mantido, noutros casos, os próprios camponeses nas terras em que trabalhavam, reunindo-se para reconstruir os poucos edifícios em volta, na esperança de melhorar as suas condições de vida e segurança.

Aproximadamente cem anos mais tarde, no século IX, pequenas cidades como Braga, São Vitor, Dume e São Frutuoso já se encontravam reorganizadas e repovoadas, apresentando, desde então, a possibilidade de crescerem. No entanto, o mesmo não se verificou na zona de Santiago de Compostela. Por volta de 997, o muçulmano Almançor invadiu novamente a Galiza, enquanto a região de Braga continuava povoada e em crescimento. É a partir do século XI, após as conquistas de Fernando Magno e a expansão do domínio cristão até Coimbra, que Braga inicia a restauração da sua diocese.

Foi ainda durante o século XI que Fernando Magno dividiu o seu reino pelos seus sucessores: a D. Sancho deixou Castela, a D. Afonso os reinos de Leão e Astúrias, e a D. Garcia a região da Galiza e para lá do Rio Douro.

É neste momento de estabilidade social que os bispos Vistrário de Lugo e Crescónio de Iria propõem a D. Garcia, rei da Galiza, a reorganização da diocese de Braga, nomeando um bispo e reconstruindo a Sé.²⁹ Desde logo surgiram várias

²⁸ A. de J. da Costa, 1959, p. 7

²⁹ Idem, p. 25

dificuldades, uma vez que os bens e rendas de Braga se encontravam na posse do bispo de Santiago de Compostela.³⁰ Assim, a solução partiu da recruta de novos povoadores para as terras, tendo sido em 1070 nomeado bispo de Braga, D. Pedro. Mas um ano mais tarde, o Conde Nuno Mendes trava uma batalha com o rei da Galiza, em Tibães. Esta contenda deixou D. Garcia vulnerável a uma invasão, o que veio a concretizar-se por parte de D. Sancho, fazendo com que os senhores de Santiago de Compostela se reapoderassem dos bens da diocese de Braga, continuando D. Pedro como bispo da cidade.³¹

Na história da Sé de Braga e dos seus bispos e arcebispos, registam-se acontecimentos e personalidades, cujas intervenções foram fulcrais para o desenvolvimento da cidade e da própria Sé, como edifício e depositária de importante acervo de obras de arte.

Várias modificações ocorreram desde o século XII até ao final do século XVIII. Das construções do século XII, destacam-se a Porta do Sol, o Pórtico da entrada e a Capela de São Geraldo; durante os séculos XIII, a construção do claustro e no século XIV as Capelas da Glória, dos Reis, de D. João Martins de Soalhães e também a galilé; já no século XVI modificou-se a capela-mor e o exterior da cabeceira; a Sacristia passou a ocupar a Capela de D. João Martins de Soalhães; construiu-se a Capela de Jesus da Misericórdia e a platibanda da galilé recebeu uma diferente decoração; já no século XVII a Sacristia foi totalmente remodelada e por último, no século XVIII, século das grandes transformações do Barroco, deslocou-se a Porta do Sol para uma entrada lateral à fachada. Reconstruiu-se a Capela de São Geraldo, ao modificar-se o altar-mor para o contexto de uma planta totalmente rectangular; construíram-se novas torres e a Casa do Cabido foi edificada entre a fachada da Sé e o claustro (fig. 30).

Construído em cruz latina, o edifício da Sé de Braga mede sensivelmente 63 por 76 metros de comprimento e 18 por 10 metros de largura, atingindo na zona do transepto os 30 metros. É composto por três naves, sendo a central mais alta que as laterais e por seis tramos, desde a fachada ao transepto. Por sua vez, o transepto é constituído por cinco tramos, uma vez que alberga a abside e respectivos absidiolos.

³⁰ Idem, pp. 25-26

³¹ Idem, pp. 30-31

Nos seis tramos do corpo da igreja temos pilares cruciformes, onde assentam colunas adossadas, que, por sua vez, sustentam os arcos torais e formeiros duplos.³²

A galilé, construída no século XV durante o arcebispado de D. Fernando da Guerra, é constituída por três tramos, sendo o central rectangular e com 12 metros de comprimento e 4.90 de largura, e os laterais quadrangulares de 6.38 metros de comprimento e 4.90 de largura. Sobre a galilé assenta a varanda com duas grandes janelas, constituintes do Coro-Alto. Este insere-se numa estrutura arquitectónica variada. O interior onde se dispõe o cadeiral e estante de livros de coro é de forma rectangular, tendo 10 metros de largura e aproximadamente 20 de comprimento. O local da balaustrada em forma semioval é de 5 metros de comprimento e 40 centímetros de diâmetro. Em altura apresenta aproximadamente 8 metros até chegar ao arco de volta perfeita, cujo raio é de 1.50 metros. Em relação à colocação dos órgãos, estes inserem-se entre os tramos laterais e central, apresentando 6 metros de comprimento e 2 de largura relativos às caixas. Sendo assim, os órgãos são de planta rectangular atingindo mais de 7 metros de altura, da base à ponta dos tubos.

Em 1072, D. Pedro havia organizado um cabido com 10 cónegos, vivendo todos em comunidade, assistindo à Missa e ao Coro em conjunto. O cabido, apesar de pertencer ao clero secular, tinha o direito de manter as suas terras até morrer, existindo casos em que os cónegos e o próprio bispo doaram as suas propriedades e bens à Sé, visando o seu crescimento. O cabido era constituído por um confessor, diáconos, arcediagos e um mestre-escola. Era na escola da Sé que os alunos aprendiam os Salmos e os Cânticos, estudando as Epístolas e os Evangelhos, as Orações, Gramática e Música.³³

Foi somente em 28 de Agosto de 1089 que teve lugar a cerimónia da dedicação da Sé de Braga, legada por D. Bernardo de Toledo e pelos bispos D. Pedro de Braga, D. Gonçalo de Dume, D. Anderigo de Tui e D. Pedro de Orense. Em 1110 a igreja e o claustro estavam concluídos, mas com outras obras em realização, sendo que 1/3 das despesas eram pagas pelos cónegos, algo que no tempo de D. Afonso Henriques, como rei de Portugal, se manteve.³⁴

³² H. C. Matos, 1960, p. 17

³³ A.de J. da Costa, 1959, pp. 37-41

³⁴ Idem, p. 35

A D. Pedro [1067-1072] se deve efectivamente, a organização de todos os direitos da igreja de Braga, a que se dá o nome de Censual da Diocese de Braga, ou seja, registos onde era possível verificar quais as propriedades e bens que outrora haviam pertencido á Sé e à própria urbe, com o intuito de, um dia poderem vir a ser recuperados.

A partir das medidas legislativas tomadas pelo bispo de Braga, em poucos anos e por direito antigo, a diocese começou gradualmente a recuperar alguns dos seus bens, adquirindo outras propriedades doadas por fidalgos e homens do povo. Foi o caso de Paio Peres e de sua mulher Maria Pais, que doaram a sua propriedade em Guntemiri. Doaram-se, casas, igrejas, entre outros bens, em Barcelos, Braga, na Apúlia, em Fafe e em muitas outras regiões.

Do Período Medieval subsistem alguns núcleos que assinalam estilisticamente o Românico e Gótico na Sé de Braga. De Românico mantém-se a chamada Porta do Sol, situada no flanco sul, acentuado pelas características da escola do Languedoc.³⁵ É constituída por três arquivoltas adornadas por um toro, à excepção da terceira arquivolta que se apresenta lisa e em aresta. Os seus capitéis, dois dos quais singulares pela “convergência das suas volutas aos ângulos dos ábacos”,³⁶ são compostos por temáticas historiadas. Por fim, o tímpano da Porta do Sol é ornado pela cruz de Malta, rodeada por fitas que a prendem ao seu centro. Também os arcos torais e formeiros das naves e respectivas colunas resistiram às mudanças dos períodos da História que se seguiram. Na verdade, muitos dos elementos românicos só desapareceram durante as reformas setecentistas do tempo de D. Rodrigo de Moura Teles e de D. Gaspar de Bragança.³⁷

Nos trezentos anos que se seguiram, não se registou nenhum acontecimento de relevância no âmbito da igreja de Braga. Assim, o segundo momento que marcou a sua evolução, corresponde ao bispado de D. Fernando da Guerra [1416-1467].

D. Fernando era de linhagem real, sendo sobrinho de D. João I e primo de D. Afonso V, o que foi uma vantagem para o papel que viria a desempenhar. No seu tempo, consolidou-se a independência de Portugal após a crise de 1383-85, e iniciou-

³⁵ H. C. Matos, 1960, p. 14

³⁶ Idem, p. 13

³⁷ Idem, p. 14

se a expansão para o Norte de África e Atlântico. Por sua vez, a Igreja vivia um momento de profunda instabilidade, com o Cisma do Ocidente (1378 a 1417) em que a França, Nápoles, a Escócia, Castela, Navarra e Aragão estavam do lado do Papa Clemente VII que residia em Avignon, enquanto Portugal, a Alemanha, a Flandres, a Itália, a Inglaterra, a Hungria e a Escandinávia reconheciam como papa Urbano VI, pontífice não eleito pelos cardeais de Roma. Foi em 1415, com as deliberações do Concílio de Constança – já com ambos os papas falecidos – que a Igreja restabeleceu a paz e superou a crise.³⁸

O Cisma do Ocidente trouxe, inevitavelmente, consequências que afectaram a organização da Igreja portuguesa, com a desorganização do clero e das ordens religiosas, a liberdade de costumes, o aparecimento da laicização, tendo o clero e a nobreza, perdido grande parte do seu poder.³⁹

Em 1417, com o falecimento do bispo D. Martinho Afonso, o rei D. João I nomeou por carta régia, bispo de Braga, o seu sobrinho D. Fernando da Guerra, que fora já bispo do Porto e membro do cabido de Lisboa. Um ano mais tarde, o Papa Martinho V confirmou o bispado de D. Fernando,⁴⁰ que rapidamente procedeu à organização da casa do bispo, da Sé e do cabido, com quarenta cónegos, sendo os mais relevantes, o mestre-escola, o tesoureiro, o sub-tesoureiro, o sacristão, os arcediagos, o mestre de canto e o porteiro. Todos os membros foram incumbidos de tarefas, que além de visarem o bom funcionamento da diocese, defendiam todos os seus bens móveis e imóveis de possíveis assaltos. A Sé de Braga tornou-se numa verdadeira fortaleza.

D. Fernando submeteu o seu cabido a várias regras que comprovam a crise económica em que se vivia: eram proibidos de utilizar as vestes de culto fora dos seus horários de serviço e não podiam faltar ao coro para além dos noventa dias anuais a que tinham direito. Por isso, a vida dos cónegos limitava-se à vivência e aos serviços prestados à Sé.

É no início do século XVI que Braga vê chegar o prelado que revolucionaria a cidade com os seus projectos urbanísticos e de desenvolvimento, que somente no

³⁸ J. Marques, 1988, p. 94

³⁹ Idem, pp. 94-102

⁴⁰ A. de J. da Costa, 1959, p. 286

Período Romano haviam sido tão determinantes. Foi ele D. Diogo de Sousa, tornado arcebispo em 1505, durante o reinado de D. Manuel I, o Venturoso, no período áureo da Expansão Portuguesa, estando à frente da diocese até 1532. O novo arcebispo, como homem do Renascimento, propôs também para a sua arquidiocese novos planos urbanísticos no intuito de regularizar a estrutura da cidade. Este desejo de engrandecer a cidade, deve-se principalmente à sua cultura e conhecimentos adquiridos aquando da sua estadia em Roma, onde conheceu todas as inovações arquitectónicas e urbanísticas em voga.⁴¹

O cabido do arcebispo era então constituído por dois Chantres, oito Arcediagos, dois Mestres-escola, dois Tesoureiros e Arciprestes, trinta e cinco cónegos, vinte e dois cónegos de Valença e seis de Viana do Castelo, Barcelos e Guimarães. Estes números são bem superiores aos da Sé de Lisboa, cerca de vinte, o que reflecte a dimensão do seu poder. Os membros do cabido viviam em casas próprias e recebiam uma renda, a prebenda.⁴²

Foi, talvez, o arcebispo mais importante de toda a história de Braga. A D. Diogo de Sousa deve-se a criação de uma cidade, o pagamento de todas as dívidas da Igreja Bracarense, a equilibrada distribuição de rendas por todos os membros do cabido, o enriquecimento do Tesouro da Sé, a ampliação, o restauro da fachada e torres do edifício e as respectivas grades renascentistas.⁴³ A criação de novas infra-estruturas e vias de comunicação, procurando aumentar a taxa populacional e dos peregrinos, a instrução do clero de forma a evitar o mal da “ignorância” (distribuindo por todos em 1511, o Breviário Bracarense e o Missal, em 1512) e os novos estatutos para o Cabido⁴⁴ foram outras das suas importantes medidas.

Após o arcebispado de D. Diogo de Sousa, teve lugar um período de estabilidade económica e demográfica em Braga. Mas em 1517, na Alemanha, haviam sido dados os primeiros passos do movimento da Reforma, que algumas décadas depois consagrava a ruptura entre a Europa protestante e a Europa católica, na

⁴¹ Idem, pp. 5-6

⁴² Idem, p. 13

⁴³ H. C. Matos, 1960, pp. 15-16. As grades renascentistas foram colocadas no altar-mor, sendo somente mudadas para o pórtico no Período Barroco

⁴⁴ A. de J. da Costa, 1993, pp. 20-21/27

sequência do Concílio de Trento. Aqui define-se o quarto momento da história de Braga.

Em 1561, o Papa Pio IV deu início à terceira fase deste Concílio de Trento, em que participa D. Frei Bartolomeu dos Mártires [1559-1581], incumbido de reorganizar o índice dos livros proibidos, ou seja, como Revedor dos livros, defendendo as novas reformas do clero, sendo o principal responsável pelas reformas específicas para os cardeais.⁴⁵

Quando regressou a Braga, fundou um Seminário para a Companhia de Jesus, para que as exigências preconizadas pelo Concílio fossem executadas com a maior brevidade.

Nos anos de 1569 e 1670 houve dramáticos surtos de peste e, cinco anos depois, a fome foi outro flagelo sentido em toda a cidade. O bom relacionamento de D. Frei Bartolomeu dos Mártires com o rei D. Sebastião valeu-lhe alguns mantimentos comprados em Espanha e algum dinheiro para o comércio. O arcebispo, em momento algum, abandonou a sua cidade, que vendo a instabilidade económica e a fraqueza do povo agravar-se, em 1578, vê D. Sebastião morrer em Alcácer Quibir. O conflito que se avizinhava, fez o arcebispo retirar-se para Tui, até ser chamado por Filipe II de Espanha às cortes de Tomar. Em 1581 retirou-se oficialmente do seu cargo em Braga.

O último período de maior relevância histórica compreende os anos entre 1704 e 1728, ou seja, do último arcebispado antes da Sé Vacante do Período Barroco (1728-1741), o de D. Rodrigo de Moura Teles. O século XVIII foi uma época de prosperidade em termos de comércio e mercado, tendo o prelado incentivado o desenvolvimento económico bracarense, desempenhando também um papel importante no embelezamento da Sé, como D. Diogo de Sousa procurara fazer no seu tempo.

O arcebispo, juntamente com o seu cabido, emendou erros de construção da Sé, nomeadamente, o revestimento interior das paredes. Encomendou para os altares retábulos de talha e de pedra, que de seguida eram dourados, ricos em iconografia barroca e com expressões fortes, que evidenciam a dor na fé, o êxtase, o poder dos

milagres, entre outras temáticas. Mandou fazer um zimbório sobre o transepto, assim como, rasgar as janelas da igreja, estucar os tectos e caiar paredes. Foi o encomendante das duas torres sineiras e respectivos baldaquinos que podemos admirar nos dias de hoje, assim como, a imagem de Santa Maria na fachada e dedicou-se à construção do Bom Jesus do Monte, num outro âmbito de intervenção.⁴⁶

Muitos foram os projectos que ficaram por realizar, devido à sua morte, em 4 de Setembro de 1728. No entanto, o período que se seguiu, de Sé Vacante, não foi um momento de regressão, mas sim uma ocasião em que o cabido pôs em prática alguns dos projectos determinantes para o enriquecimento da Sé de Braga. Para isso contratou e encomendou aos melhores artistas, entalhadores e oficinas do País, em especial do Norte de Portugal.

1.3. O papel do Cabido na Sé de Braga

Desde o primeiro século da história da Igreja que os clérigos começaram a viver em comunidade de bens e orações, juntamente com o bispo. Obedeciam a regras e normas (de São Gregório e Santo Agostinho), daí o seu nome que provém do latim, *clericicanonici*, ou seja, canónicos, hoje cónegos. O cabido da Sé de Braga é uma instituição arquidiocesana que, desde muito cedo, representa um papel de destaque no âmbito do Senhorio de Braga, como já foi referido.⁴⁷ O seu aparecimento data do bispado de D. Pedro, restaurador da diocese durante o terceiro quartel do século XI. Os cónegos, que desde a sua criação aplicaram as concepções dos Concílios de Coiança (1055) e de Compostela (1060-63), viviam em comunidades com os seus bispos e arcebispos, funcionando como um senado para o mesmo.⁴⁸ Eram, geralmente, regulares, distinguindo-se dos monges que viviam vinculados a determinados votos que não tornavam possível a posse de bens patrimoniais. Assim, os cónegos de Braga viram o seu poder aumentar de século para século, sendo a instituição com mais bens na cidade de Braga. O cabido reunia-se, várias vezes por dia, para o ofício litúrgico,

⁴⁵ L. Vaz, 1971, p. 123

⁴⁶ M. Massara, 1988, pp. 36-56; E. Pires de Oliveira, 2001, pp. 69-70

⁴⁷ J. Marques, 1988, p. 321

⁴⁸ L. Vaz, 1971, pp. 14-15

constituído pelas Matinas, Laudes, Prima, Tércia, Sexta, Nona, Vésperas e Completas. O cabido, do latim *Capitulum*, era o senado do Arcebispo Primaz, cabendo-lhe tarefas como as dos serviços litúrgicos da Sé, a administração espiritual e temporal, e, não menos importante, o *capitulum*, substituindo por completo o papel do arcebispo quando em Sé Vacante.

Assim, para alcançar o espírito do povo, os cónegos teriam de desempenhar de forma bastante profissional os seus deveres. Por norma, alguns dos membros tinham cargos complementares, que ainda hoje existem, sendo eles o de Prior ou Deão, Chantre ou Mestre do coro, Mestre-escola, Tesoureiro ou Sacristão e os Arcediagos ou Dignidades.

O Deão⁴⁹ é a figura principal de todo o corpo capitular, presidindo ao cabido, no âmbito da vida interna dos cónegos. Tem também como funções a representação de todos os membros do cabido e a administração das igrejas da diocese. Ao Deão cabe a tarefa de substituir, se necessário, o prelado em algumas celebrações religiosas, nomeadamente, “missas de terça das festas de Natal, Quinta-feira Santa, Páscoa, Pentecostes e a Assunção de Nossa Senhora”,⁵⁰ sendo que tem como dever celebrar as missas do Galo, de Ramos e da Sexta-feira Santa.

O papel do Tesoureiro consistia na guarda do tesouro da Sé e respectivo inventário, para que sempre que algum objecto fosse utilizado houvesse registo escrito desse acto, garantindo a segurança do espólio da Sé. Juntamente com o Tesoureiro, trabalha o Sacristão ou Subtesoureiro, que tinha como principal tarefa, a limpeza de todos os objectos e a confecção das hóstias, sendo o ecónomo do cabido.⁵¹ O Mestre-Escola era o responsável pela escola da Sé, assim como da celebração das missas capitulares da Senhora das Neves e de São Geraldo, sendo também o responsável administrativo do Mestre-escolado.⁵² Os Arcediagos estavam incumbidos da administração de todas as propriedades que constituíam o património da Sé. Visto esta tarefa exigir muitos elementos, trabalhavam juntamente neste sector com o Prelado, tendo por vezes a ajuda elementar dos vigários-gerais. Além desta tarefa

⁴⁹ Também poderia ser chamado de *praepositus*, *primiclerus*, *primuspresbiterorum*, *prior*, *decanus* e *prepositus*. J. Marques, 1988, p. 328

⁵⁰ J. Marques, 1988, p. 328

⁵¹ Idem, p. 332

⁵² Idem, p. 335

administrativa, os Arcediagos preparavam os candidatos ao cabido para as respectivas ordens sacras.⁵³ Para se ser cónego de pleno direito, ou seja, cónego prebendado, presbítero ou de ordem maior, com direito ao voto nas reuniões do cabido e de assento no cadeiral do Coro-Alto, era necessário ser um membro com “filiação legítima, idoneidade de vida e costumes, ciência bastante e apresentação feita por um capitular”.⁵⁴ O membro encarregado das confissões, e respectivas absolvições, tinha o nome de Penitenciário”.⁵⁵ Em ajuda aos membros do cabido, criou-se no arcebispado de D. João Egas [1245-1255], os Tercenários, Porcionários e Racioneiros. Distinguiam-se pelo facto de terem uma organização própria com o presidente, a que chamavam Prioste, e como principal função ajudar os cónegos nas diversas tarefas⁵⁶. Como qualquer Sé ou Catedral, era necessário um corpo de Capelães e o cabido de Braga dispunha de um, que estava encarregue dos serviços nas diversas capelas da Sé. Também necessitava de Meninos do Coro, membros do Seminário, no total de seis elementos que estão incumbidos em tarefas no coro e no altar em procissões e Missas.⁵⁷

Outro elemento de importante papel no âmbito do ecónomo era o Prebendeiro, que geria todos os contratos relativos ao património da Sé e do cabido, sendo o responsável pelo pagamento das prebendas e rações. Devido ao grande número de propriedades do cabido e visando o bom trabalho de Prebendeiro, este fazia-se acompanhar por um Apontador e um Contador, para que não existissem falhas.⁵⁸ Por vezes, o Prebendeiro tinha dificuldade em executar o seu trabalho, uma vez que, alguns arrendatários se recusavam a pagar. Assim, a única forma de resolver o problema era a partir das funções do Porteiro da Sé: escrever cartas onde indicava os devedores e as respectivas quantias, que seriam enviadas directamente para os membros do cabido, responsáveis por resolver tais problemas. O Porteiro tinha outras funções, tais como assegurar todos os bens na Sé e respectivos edifícios, abrindo e fechando-os em horas convenientes.⁵⁹ Enquanto o Porteiro estava incumbido de escrever cartas somente ao cabido, competia ao Escrivão as escrituras de contratos e correspondências entre o cabido e outras instituições, assim como de actas de

⁵³ Idem, p. 338

⁵⁴ Idem, p. 342

⁵⁵ Idem, p. 360

⁵⁶ Idem, p. 362

⁵⁷ Idem, p. 369

⁵⁸ Idem, pp. 372-373

reuniões⁶⁰ – a este trabalho se deve o facto de ainda hoje encontrarmos tanta informação nos livros notariais e outros.

Com a fundação do Reino, o cabido recebeu vários donativos e benefícios, tantos que o tornaram rapidamente o verdadeiro senhor de Braga, tendo que distribuir todos os seus bens pelos vários cónegos. No entanto, para uma melhor divisão dos rendimentos, as directrizes do II Concílio de Latrão (1139), que somente a partir de 1145 com D. João Peculiar (1139-1175) foram promulgadas, estabeleciam que as rendas do cabido deveriam ser divididas entre a mesa capitular e a Mitra. Assim, o Prelado receberia 2/3 das rendas, enquanto o cabido, 1/3.⁶¹ Mas a vida comunitária do cabido rapidamente se foi extinguindo, devido à expansão do espaço urbano da cidade, aos abundantes rendimentos e o estilo de vida social da época. A partir de 1173, o cabido reunia-se apenas quando estavam em causa interesses paroquiais e patrimoniais, bem como os serviços litúrgicos. Foi no final do século XII, que os cónegos deixaram definitivamente de viver em completa comunidade, passando desde então a possuir habitação própria.⁶²

A selecção de candidaturas para membro do cabido de Braga era já na época, bastante restrita. Iniciava-se com o acesso ao canonicato, que por si só já exigia diversas qualificações individuais. Nisso se incluía o estrato social do individuo e a família a que pertencia, a sua moral e vida em sociedade, não podendo revelar qualquer tipo de irregularidade, e as suas capacidades intelectuais não poderiam estar aquém das dos homens cultos, com conhecimentos de literatura, ciência e matemática, entre outras áreas. Assim, os membros do cabido eram: “capitulares entre as melhores famílias do reino, cérebro, olhos, braços e pernas da Igreja de Braga, como auxiliares imediatos e directos que eram os Prelados, o canonicato era o caminho normal para os lugares cimeiros, assim eclesiásticos como civis”.⁶³

Todos estes privilégios do cabido, assim como a autoridade que o mesmo foi adquirindo, tornaram a relação entre arcebispos e cabido muito instável. Ao estudar a História Eclesiástica de Braga, verifica-se que foram poucos os arcebispos da cidade

⁵⁹ Idem, p. 375

⁶⁰ Idem, p. 377

⁶¹ Idem, p. 324

⁶² L. Vaz, 1971, pp. 35-36

⁶³ Idem, 1971, p. 23

que não entraram em litígio com os seus cónegos, sobretudo por estes disputarem a autoridade do Prelado.

O crescimento para o exterior da muralha medieval deu azo à urbanização das vias suburbanas que no Período Romano ligavam a cidade ao exterior. Durante a Idade Média os mesmos eixos foram aproveitados para ligar a cidade às paróquias dos subúrbios que iam sendo criadas ao longo dos caminhos e, por norma, em zonas de culto. A urbanização destas vias visava um plano inovador de crescimento, com características muito próprias, designado por *parcelamento gótico*,⁶⁴ uma vez que se desenvolveu em torno dos caminhos e que se evidenciou nos séculos XVIII e XIX.

O cabido da cidade de Braga teve, pois, um importante papel na história senhorial e na urbanização da cidade como instituição arquidiocesana. Poder-se-á dizer que, no início do século XVIII, o cabido de Braga era dos de maior sucesso económico e financeiro no contexto da Igreja na Península Ibérica, uma vez que dispunha de uma das mais elevadas taxas de concentração eclesiástica.⁶⁵ Beneficiava das verbas provenientes do espaço rural, como poucas instituições, chegando a ultrapassar os rendimentos da Mitra. Também na zona do couto e na zona central da cidade de Braga, o cabido era proprietário de grande parte dos edifícios.⁶⁶ Daí, ainda hoje serem facilmente reconhecíveis as propriedades edificadas do cabido de Braga ao longo das principais vias da cidade.

⁶⁴ M. F. Ribeiro, 2008, p. 520

⁶⁵ M. Bandeira, 2000, p. 176

⁶⁶ Idem, p. 177

Capítulo II – Os artistas do Coro-Alto e o Barroco do Norte

1. A escola de talha do Porto

No século XVIII o Porto viveu dois acontecimentos que determinaram e vincularam a criação artística no Norte de Portugal. O primeiro foi a vinda de Nicolau Nasoni para a cidade, em 1725 figura cimeira da cultura barroca no Norte; o segundo acontecimento foi a reintrodução em força das madeiras entalhadas, que influenciaram a decoração de várias igrejas, altares, coros-altos, sacristias e outros locais dos edifícios religiosos.

Um dos aspectos que define a talha portuense é o facto de estar intimamente ligada às formas arquitectónicas, lançadas em projectos e colocadas em prática por Nasoni. Trata-se de uma linguagem harmoniosa e muito típica do Porto, levada para outras cidades, como Braga, pelos discípulos do arquitecto italiano, onde também se foram desenvolvendo.

É no Barroco do reinado de D. João V (1706-1750) que a talha adquire dimensões, notáveis, prosseguidas no Rococó. Com o chamado estilo joanino, a talha de Lisboa perde as suas linhas clássicas, predominando os elementos da arquitectura e escultura barrocas de Roma.⁶⁷ A utilização de arcos concêntricos, tão difundida no ciclo anterior do chamado estilo nacional, é substituída pelas volutas verticais, nichos entre colunas dos retábulos com imagens de expressões bastante teatrais, angélicas e alegóricas. O uso decorativo das conchas ondulantes, de anjos meninos com cabelo crespo e sorridentes, são aspectos que apareceram na talha do século XVIII, em muitos casos, abundantemente trabalhados pelos entalhadores do Porto, que lhes acrescentaram motivos portuenses; nomeadamente, como diz Robert Smith, “um vocabulário pessoal de cúpulas e sanefas para coroar nichos e remates (...), feito inteiramente de madeira”.⁶⁸

⁶⁷ R. Smith, 1962, p. 281

⁶⁸ Idem, p. 283

Desta escola do Porto destacaram-se entalhadores e artífices como Manuel da Costa de Andrade, José Teixeira Guimarães, António Vital, Miguel Francisco da Silva, Luís Pereira da Costa e José da Fonseca Lima. A cidade era considerada um importante centro de escultura em madeira, sendo os seus artistas contratados por regiões vizinhas – como foi o caso de Braga – para trabalhos em comunidades religiosas.

Braga ganhou bastante com a experiência adquirida pelas oficinas portuenses entre o final do século XVII e o princípio do século XVIII. Os artistas que estiveram ao serviço do cabido do Porto, no período de Sé Vacante (1717-1741), tiveram a oportunidade de trabalhar mais tarde para o cabido de Braga, também em período Vacante (1728-1741). Tal veio a ditar o desenvolvimento das técnicas da escola de talha do Porto, como se verifica nos trabalhos de Marceliano de Araújo e de Miguel Francisco da Silva: estes dois artistas executaram encomendas previamente delineadas pelo encomendante, mas acrescentando um novo traço e novos aspectos, que não haviam utilizado anteriormente.

A diocese do Porto e a arquidiocese de Braga exploraram as possibilidades da estética barroca nas suas Sés durante grande parte do século XVIII, permitindo assim, aos seus artistas, a execução de trabalhos cada vez mais complexos, inovadores e únicos. Se compararmos o trabalho de Marceliano de Araújo na Sé do Porto com o da Sé de Braga, podemos verificar que o mestre entalhador tende a exagerar no número de figuras e de pormenores decorativos, como se a talha trabalhada fosse lavrada sem deixar um pedaço de madeira lisa, mostrando-se, por isso, totalmente ornamentada. Como na talha de Miguel Francisco da Silva: o entalhador apresenta um trabalho para o retábulo-mor da Sé do Porto bastante minucioso, que marca o ponto de viragem na cidade para o gosto do Barroco joanino (fig.31). Mas que, no cadeiral do Coro-Alto da Sé de Braga, se afastará dessa linguagem.

A concepção da talha dependia da inspiração e das fontes à disposição do entalhador – figuras e registos de santos, de gravuras avulsas ou de documentos escritos explicativos, entre outros. Por vezes, o cliente, no caso de conhecer o trabalho do entalhador, poderia encomendar uma peça análoga a trabalhos anteriores do mestre. As encomendas requeriam um processo um tanto demorado e bastante rigoroso, constituído por várias etapas durante a sua realização. Uma vez definido o

projecto, o artista poderia escolher a madeira. Mas era necessário ter em conta a sua qualidade, uma vez que deveria ter as características necessárias para uma aplicação da folha de ouro perfeita, ou seja, deveria tratar-se de uma madeira bem seca, sem rachaduras e com a superfície bem lixada. A colocação da peça entalhada cabia ao ensablador, recebendo, por fim, o douramento. A fase do douramento era considerada a que mais tempo levava ao artista, devido ao seu custo e minúcia. Eram contratados mestres bate-folhas para que os douradores executassem o seu trabalho. Dois destes mestres com oficinas no Porto e com várias encomendas foram António Carvalho e Mateus Fernandes, ambos fornecedores de ouro para a Sé do Porto, em 1713.⁶⁹

No século XVIII, a folha de ouro deveria ter “entre vinte a vinte e quatro quilates”,⁷⁰ para ser admitida como produto da maior qualidade. Do bate-folhas, dependia o êxito do trabalho final, pois era ele que, a partir do estado bruto do ouro, produzia finas lâminas de ouro arquivadas num livro, constituído na maioria dos casos por cem folhas de ouro, vendendo conjuntos de dez livros. Após o mestre dourador efectuar a compra destes livros, executava um tratamento em cada folha de ouro, antes da sua aplicação. De seguida, iniciava-se o último tratamento da madeira: principiava-se por limpar o pó e pelo “aparelhar da madeira”, ou seja, certificava-se que a madeira ficava totalmente lisa, pronta a ser embutida por várias camadas de “gesso grosso, gesso mate e bolo arménio, sendo também usada uma cola, de preferência (...) de pele de coelho, por ser mais fina”.⁷¹ Este processo era fulcral para a durabilidade do douramento. Depois da colocação das folhas de ouro, era necessário executar a fase da brunidura, ou seja, o polimento das áreas mais frágeis, obtendo, como resultado final, ouro brunido. Para finalizar o trabalho, envernizava-se toda a área dourada. Os únicos locais que não levavam douramento, eram, por norma, os destinados à policromia, nomeadamente as figuras (vestes, cabelos e rostos) e pequenos remates sem qualquer tipo de iconografia, que no entanto, davam a todo o conjunto um certo jogo de cores entre o policromado e o amarelo do ouro, executado também pelos douradores, muitas vezes referidos como pintores-douradores.

⁶⁹ Idem, p.33

⁷⁰ Ibidem, p. 33

⁷¹ Idem, p. 35

A dificuldade desta última fase é comprovada pela rigidez das cláusulas acordadas nos contratos e o facto de o entalhador não poder encarregar-se de outras solicitações – nem poder abandonar o local até ao final da obra – de modo a não dar margem para falhas.

A talha do século XVIII desenvolveu-se a partir de duas vertentes artísticas: a vertente artística nacional e a vertente artística joanina. O estilo nacional, segundo Robert Smith,⁷² surgiu no final do século XVII, inspirado nos portais românicos dos edifícios religiosos do Norte, com “colunas torsas ou pseudo-salomónicas, cujos fustes espiralados recebem uma decoração cuja temática se reveste de uma simbologia riquíssima, onde se associam meninos, pássaros (...) e cachos de uvas que surgem entre as folhas de videira”.⁷³ No que toca à vertente artística joanina, ela impõem-se numa fase mais adiantada do reinado de D. João V, influenciada pela morfologia do Barroco Romano, inovando com novos valores estéticos e uma linguagem cenográfica modernizada. A concepção da representação cenográfica é, talvez, o elemento estrutural de toda esta corrente artística, onde figuras e outros elementos iconográficos são representados com elegância e movimento, e a representação das colunas salomónicas realizada segundo os modelos de Bernini. Ou seja, com o fuste separado por um anel – contrariamente às colunas da vertente artística nacional. Em termos decorativos, os olhos do espectador cansam-se com a profusão de tantos motivos expostos de forma inovadora: uma grande diversidade de ornatos (“grinaldas, festões, volutas, palmas, conchas, jarras de flores, cabeças de anjos e cartelas com diversos formatos”)⁷⁴ e o movimento cenográfico da estrutura do retábulo, um espaço teatral que inscreve imagens de santos em pequenos nichos, num cenário decorado por cortinas encarnadas.

A talha da escola do Porto, na realidade, alcançou muito mais do que o Norte: a Sul do rio Douro é possível encontrar a influência dos artistas desta escola. Este facto deve-se, sobretudo, ao progressivo interesse dos encomendadores em revestir as suas igrejas de ouro, conseguindo, para além do interesse pelos artistas das escolas de Lisboa e Évora. A fim de concretizar o elevado número de encomendas, as oficinas do

⁷² R. Smith, 1962, pp. 16-57

⁷³ Natália F. Alves, 2001, p. 36

⁷⁴ Idem, p. 46

Norte organizavam-se em sociedades,⁷⁵ conseguindo assim, um maior perfeccionismo e criatividade na execução da arte de talhar madeira.

2. As oficinas e a actividade dos artistas

Como já foi referido, eram necessárias várias etapas para a realização de uma obra de talha. A contratação do artista processava-se mediante um documento notarial, em que este necessitava de um fiador que salvaguardava ambas as partes, a partir de normas minuciosamente escritas. O artista era pago num total de três prestações, de acordo com as três fases do trabalho – o momento em que se assinam os contratos, o período intermédio em que se verifica o andamento da obra e o terceiro momento, em que se dava como terminada a encomenda e se realizava uma vistoria final.⁷⁶ Na maioria dos casos, os clientes eram obrigados a alojar e alimentar o artista, quando este tinha de se deslocar da sua zona residencial, enquanto o artista se comprometeria a seguir rigorosamente os projectos apresentados. Se tal não acontecesse, teria de pagar uma multa, refazer o seu trabalho, sujeitando-se na pior das hipóteses à prisão.

Após a realização do contrato com o entalhador, já na fase do douramento, era necessário efectuar um outro que asseguraria a qualidade do trabalho realizado pelo dourador. Estes dois artistas eram por norma fiadores um do outro, uma vez que o êxito dos seus trabalhos estava dependente do serviço de ambos.⁷⁷

Marceliano de Araújo

Sobre ele, sabemos que foi casado e talvez natural de Braga (fig. A), devido aos vários registos, nomeadamente o seu registo de nascimento na freguesia de Santa Maria de Aveleda, datado de 1690. Residiu na Rua das Cónegas, nas traseiras da Igreja de Nossa Senhora do Pópulo. Tratava-se de uma zona residencial, ocupada

⁷⁵ Idem, p. 47

⁷⁶ Idem, p. 28

⁷⁷ Idem, p. 29

maioritariamente por entalhadores e ensambladores, tanto que, quando era necessário o empréstimo de determinadas quantias, as testemunhas, asseguradores e fiadores de dívida, eram vizinhos com os mesmos ofícios.⁷⁸ Faleceu a 10 de Março de 1769 na cidade que possivelmente o viu nascer e tornar-se um dos mais célebres executantes de talha. A partir dos anos vinte de Setecentos, o nome de Marceliano é encontrado em inúmeros contratos como fiador e pagador.

Conhecido pela invulgar capacidade inventiva, Marceliano de Araújo executa os seus trabalhos em talha com uma grande densidade decorativa, harmonizada pelo sentido cenográfico do conjunto, de que são exemplo os retábulos-mor e colaterais da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Braga (fig. 32), de 1734 a 1739.⁷⁹

As suas obras foram, destinadas principalmente ao Norte do País, destacando-se no Porto o seu primeiro grande trabalho, elaborado em parceria com o mestre Gabriel Rodrigues, de Landim.⁸⁰ A este entalhador fora confiada a obra do cadeiral do coro-alto de São Bento da Vitória, do Porto (fig.33), tendo escolhido Marceliano de Araújo para, durante o mesmo período (1716 a 1719), realizar os “trinta e seis painéis de escultura em relevo e uma imagem de Nossa Senhora e uma glória”⁸¹, tudo dedicado à vida de São Bento. De sua possível autoria é também o púlpito do antigo Convento do Salvador, em Braga, datado entre 1720 e 1730, totalmente constituído por talha dourada e policromada, minuciosamente trabalhada.⁸²

Na década de 1730 iniciou-se o segundo momento de relevância artística documentada na vida do entalhador. Começou esta década com os três retábulos para a igreja da Santa Casa da Misericórdia de Braga, juntamente com outros trabalhos de menor importância.⁸³ Estes retábulos demoraram quase dez anos a serem concluídos, tanto que, segundo o contrato celebrado entre 1734 e 1739, o mestre entalhador residia numa zona diferente, na Rua de Santo André de Quinteiro, chegando a ocupar-se de um segundo trabalho em simultâneo – a talha das caixas dos órgãos da Sé de Braga, executados a partir de 1737, algo que não era usual.

⁷⁸ R. Smith, 1970, p. 14

⁷⁹ Natália F. Alves, 2003, p. 746

⁸⁰ R. Smith, 1970, p. 13

⁸¹ Idem, p. 13

⁸² Idem, p. 59

⁸³ Idem, pp. 14 e 15

Após uma década de produção intensa, seguiu-se uma outra de menor actividade (a dos anos de 1740), pelo menos segundo a documentação existente.⁸⁴ A ela correspondem, como únicos trabalhos relevantes e de datação incerta, o púlpito da Capela da Penha (fig. 34), e o chafariz do Pelicano, de 1745-50, mandado executar para o jardim do Paço Arquiepiscopal, actual Praça do Município, sempre em Braga.⁸⁵

Reaparecido em força durante toda a década de 1750, teve um papel fundamental como mesário da irmandade de Santa Maria Madalena do Monte de Falperra. Em 17 de Abril de 1753, Marceliano de Araújo foi contratado para modernizar o retábulo da capela do Arcebispo Primaz, comprado pela irmandade de Nossa Senhora dos Prazeres, do colégio de São Paulo dos Jesuítas. De acordo com o contrato, estava incumbido de modernizar o retábulo, acrescentando-lhe motivos decorativos rococó a partir dos desenhos efectuados por André Soares.

De 1757 a 1759, o mestre entalhador e escultor associou-se à Confraria do Bom Jesus do Monte, executando, anos mais tarde, trabalhos na capela das Almas na freguesia de Santa Maria de Aveleda. A sua última obra documentada data de 1758, quando o mestre arrematou dois anjos e peanhas para a capela-mor da igreja de São Vicente em Braga.⁸⁶

Existem, ainda, algumas peças que lhe foram atribuídas por Robert Smith, mas de cronologia incerta, nomeadamente desenhos e retábulos para algumas igrejas bracarenses.

Miguel Francisco da Silva

De grande mestria e como fiador e homem de risco, em alguns dos trabalhos de Marceliano de Araújo, encontra-se Miguel Francisco da Silva. Trata-se de um artista conhecido pelos seus trabalhos no domínio da talha, arquitectura e escultura, durante a primeira metade do século XVIII. Originário de Lisboa, cedo mudou-se para o Porto onde viveu o resto da sua vida. Segundo o contrato celebrado para a

⁸⁴ Ibidem, p. 15

⁸⁵ Idem, pp. 61-62

⁸⁶ Idem, pp. 15-16

realização do cadeiral do Coro-Alto da Sé de Braga, o artista residia nos Paços Bispais da cidade do Porto.⁸⁷

É lembrado como um dos grandes artistas introdutores do gosto do Barroco romano, que se fez sentir após a construção do retábulo-mor da Sé do Porto, entre 1727 e 1729.⁸⁸ Divulgador das novas interpretações que vinham constituindo a caracterização do Barroco joanino, nunca abdicou de uma atitude conservadora no tratamento do entalhe da madeira. Os seus trabalhos foram, assim, motivo de influência para muitos dos artistas do Norte do País. Destacou-se também pelos estudos que efectuava antes de realizar uma obra. Por vezes, o resultado desses estudos, como podemos perceber na talha da capela-mor da igreja do Convento de Santa Clara do Porto, de 1730, aludia a trabalhos anteriores que haviam já desaparecido, criando uma linguagem que serviria de referência e modelo para intervenções posteriores.⁸⁹

Os seus primeiros trabalhos tiveram lugar na capital, nomeadamente, o retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora da Penha em 1715 (fig. 35), numa parceria com o escultor Claude Laprade,⁹⁰ realizando um dos mais importantes exemplares de talha joanina em Lisboa.⁹¹ Acredita-se que foi também um dos executantes do cadeiral do coro-alto do mosteiro de Nossa Senhora do Paraíso de 1718, em Évora, juntamente com José da Costa – também entalhador –, num período em que vivia junto do Hospital dos Terceiros de Nossa Senhora do Carmo, em Lisboa.⁹²

Entretanto, durante os anos de 1717 e 1741, a diocese do Porto encontrava-se em Sé Vacante. Como principal responsável, o Cabido decide então embelezar a sua Sé no espírito do Barroco joanino que se vinha a praticar em Lisboa. Assim, são contratados vários artistas de renome, nomeadamente, Manuel Carneiro Adão, Garcia Fernandes de Oliveira, Caetano da Silva Pinto, Miguel Marques e Luís Pereira da Costa,⁹³ todos do Norte de Portugal. No âmbito da pintura, contratou-se o já citado Nicolau Nasoni, que chegado de Malta, teria o enorme papel que se conhece. Para os

⁸⁷ Natália F. Alves, 2003, p. 742

⁸⁸ Ibidem, p. 742

⁸⁹ Idem, p. 743

⁹⁰ Natália F. Alves, 1993, p. 73

⁹¹ S. Ferreira, 2008, pp. 72-75

⁹² Idem, p. 90

⁹³ Idem, p. 74

estuques, contratou-se o lisboeta António Pereira e para as “principaes obras de talha da mesma Sé, e outras de pedraria”, Miguel Francisco da Silva,⁹⁴ o principal autor do retábulo-mor da Sé do Porto, de parceria com Luís Pereira da Costa e cujo desenho é da autoria de Santos Pacheco.⁹⁵ Um ano antes de terminar o retábulo-mor, inicia o seu trabalho na Misericórdia do Porto, para onde lhe foi encomendada uma obra em talha do Sepulcro do Senhor Morto.⁹⁶

Miguel Francisco da Silva executou os seus trabalhos na Sé portuense de 1730 a 1737. Quando concluiu as suas obras de pedraria na Sé do Porto é imediatamente incumbido de rematar as casas da capela de Manuel Gouveia Frias, em Cidadelhe (Mesão Frio). Já em 1734 trabalhara em simultâneo nas disciplinas da talha, escultura e arquitectura, sendo autor de um outro retábulo e restantes talhas necessárias para a sacristia da Sé, assim como do aqueduto e fontes de Arrifana de Sousa. Entre os anos de 1734 e 1737 realiza as suas últimas obras na cidade do Porto, no Paço Episcopal.

É após esta obra, que Miguel Francisco da Silva, parte para Braga, onde se instalará pelo menos até ao princípio da década de 1740, ano em que é contratado pelo cabido da Sé para a realização do novo cadeiral do Coro-Alto, realizando a sua parte em dois anos. Uma vez residente na região bracarense, é-lhe feita em simultâneo um contrato em Barcelos: as sacras dos altares laterais da igreja do Senhor da Cruz. No ano em que termina a talha do cadeiral da Sé de Braga, inicia o seu longo trabalho na igreja do Convento de Arouca (fig. 36), onde é autor de seis retábulos, concluídos em 1741. Já em 1745 executa a talha da capela-mor da igreja de Santo Ildefonso. Em 1749, de regresso ao Porto, o arcebispado encomenda-lhe o Candelabro das Trevas para a Sé.⁹⁷

Como se pode ver, Miguel Francisco da Silva foi um artista bastante requisitado pelos cabidos das sés do Porto e de Braga, em disputa pela grandiosidade da representação da Arte Barroca, onde só os mestres de maior capacidade tinham condições de dar a resposta adequada.

⁹⁴ Artur de M. Bastos, 1963, p. 65

⁹⁵ Natália F. Alves, 1991, p. 15

⁹⁶ Natália F. Alves, 1993, p. 90

⁹⁷ Natália F. Alves, 2003, pp. 743-744

Assim, segundo Natália Marinho Ferreira-Alves e a partir da breve enumeração cronológica dos trabalhos de Miguel Francisco da Silva, poder-se-á concluir que o artista foi um importante impulsionador da afirmação da escola portuense de talha, algo que se deve não só às suas realizações, como também aos riscos da sua autoria que deram a oportunidade a muitos artistas, como foi o caso de Manuel da Rocha e Manuel da Costa Andrade, de executarem trabalhos de uma qualidade singular.

Manuel Furtado de Mendonça

Manuel Furtado de Mendonça foi um pintor portuense, nascido no último terço do século XVII. Residiu grande parte da sua vida na Rua da Cruz do Souto, no Porto. No início do século seguinte, estabelecia negócios com o Brasil, para onde enviou vários desenhos com temas da vida de Cristo. A documentação sobre os seus trabalhos evidencia uma actividade desenvolvida em Braga, Porto, Barcelos e Santa Maria de Bouro, entre 1692 e 1737.⁹⁸

A sua carreira revolucionou a pintura perspectivica ilusionista em Braga, muito devido à evolução da técnica do pintor ao longo dos primeiros trinta anos do século XVIII, patente em vários tectos desta cidade, assim como, a afirmação de um gosto próprio, que rapidamente se tornou numa característica regional e também devido à sua concepção artesanal na decoração e figuração de forros.⁹⁹

A sua pintura caracteriza-se por um traço fiel à tradicional pintura do Seiscentos italiano e à geometrização do espaço,¹⁰⁰ tal como pelo uso da quadratura, da perspectiva e da forma como expõe as figuras num espaço cheio de efeitos decorativos. É também identificado pela pintura das molduras dos seus cenários pictóricos e pelo destaque que deu aos temas centralizados, abundantemente preenchidos por detalhes iconográficos de uma pintura de brutesco.

Entre os seus múltiplos trabalhos e a incerteza da autoria de algumas das obras, destacam-se quatro pinturas que são certamente suas.

⁹⁸ M. Melo, 1995, p. 160

⁹⁹ Idem, p. 162

¹⁰⁰ Idem, p. 186

A primeira, de 1722, deve-se ao arcebispo D. Rodrigo de Moura Teles, que lhe encomendou a pintura dos tectos da capela-mor e nave da capela do Convento das Convertidas, em Braga.¹⁰¹ Na pintura do tecto da nave, apresentam-se vários motivos vegetalistas inseridos num quadro centralizado e também com vários *putti* que seguram faixas com inscrições latinas. Como motivo arquitectónico ilusionista, encontram-se as janelas, pedestais e colunas, onde poisam alguns dos *putti*. No que respeita à capela-mor é utilizada a mesma linguagem, sendo que o tema central é representado por um anjo menino envolvido numa nuvem, acompanhado por vários anjos músicos com os seus instrumentos e inscrições, segurando guirlandas que isolam o espaço pictórico.¹⁰² Todo o conjunto é minuciosamente organizado, ainda que a partir de uma pintura perspectivica renascentista, que evoluirá nos seus trabalhos da Sé de Braga e da capela do Salvador.

É com a pintura do tecto da capela do Salvador, no antigo Mosteiro de Freiras de Braga, em 1726, que Manuel Furtado executa um trabalho próximo do joanino, mas com algumas diferenças em relação ao que se fazia em Lisboa.¹⁰³ A pintura, colocada num quadro recolocado, tem como tema a Santíssima Trindade recebendo a família de São Bento. A pintura com os *putti* entre as nuvens, prossegue ali, tal como nas restantes da autoria de Manuel Furtado. Todo o espaço é decorado com inúmeras volutas, folhas e flores. Assim, comparando com a pintura de 1722, o pintor desenvolve a técnica da perspectiva, deixando de parte o interesse da representação de acantos e do brutesco seiscentista. Nota-se também uma grande necessidade em preencher todos os espaços do suporte disponível.

Dois anos depois do zimbório da Sé de Braga (datado de 1735), o cabido contratou Manuel Furtado para pintar o tecto, e em 1738 para a pintura do subcoro, constituído pelas naves central e laterais. Na pintura do zimbório o pintor utilizou a técnica da perspectiva, o que no subcoro não se evidencia. É um trabalho simples nas suas formas arquitectónicas, com efeitos vegetalistas, não havendo a ilusão do espaço como se pode verificar no tecto do zimbório, onde não instala qualquer ponto de fuga para o espectador.¹⁰⁴

¹⁰¹ Idem, p. 174

¹⁰² Ibidem, p. 174

¹⁰³ Idem, p. 168

¹⁰⁴ Idem, pp. 164 e 166

Por último, há que mencionar outro trabalho, do princípio do século XVIII, no tecto da galeria Moura Teles do antigo Paço Arquiepiscopal, actual Biblioteca de Braga. Este tecto assemelha-se em grande parte ao primeiro exemplo citado, onde as figuras são simples e os corpos não apresentam uma fisionomia muito tratada. O único elemento que se destaca é o medalhão central com a coroa do Reino, envolvido por anjos com guirlandas e pássaros, um pouco mais movimentados. Assim, é possível afirmar que se trata de uma das primeiras execuções de Manuel Furtado.¹⁰⁵

Jerónimo Luís e Francisco Carvalho

A respeito destes dois artistas, pouco há a mencionar, uma vez que não existem estudos monográficos sobre mestres bate-folhas.

Sabe-se apenas que o mestre bate-folhas Jerónimo Luís era natural de Braga e que viveu no Campo da Vinha. Foi sem dúvida um artista da criação da folha de ouro, com grande prestígio na cidade. Executou inúmeros livros de folhas de ouro para o douramento de talhas na Sé de Braga e em muitas das igrejas da região.

Sabe-se que esteve ao lado de Francisco Carvalho, também bate-folhas bracarense, nos trabalhos da Sé entre os anos de 1713 até 1740. No entanto, é possível que não fossem mestres do mesmo nível de qualidade, uma vez que, nos contratos em que estes dois artistas foram parceiros, o nome de Jerónimo Luís é o destacado.¹⁰⁶

Simón Fontanes

Simón Fontanes foi um dos mais importantes, se não mesmo o mais importante mestre organeiro estrangeiro activo em Portugal no Período Barroco. Natural de Santiago de Compostela, destacou-se no mundo da organologia barroca, como sendo o único grande mestre frade franciscano.¹⁰⁷

Executou muitos dos seus trabalhos no Norte de Espanha, nomeadamente, o órgão da Catedral de Orense – entretanto perdido.

¹⁰⁵ Idem, p. 178

¹⁰⁶ G. Doderer, 1994, pp. 10-13

Tendo em conta a ausência de estudos desenvolvidos sobre este mestre organeiro, pode-se apenas mencionar o seu papel no trabalho dos Órgãos Barrocos da Sé de Braga, que por si só, é um grande ponto de partida para o entendimento do seu valor e onde se encontram inscritos os nomes dos principais mestres que trabalharam no projecto, sendo Marceliano de Araújo, Manuel Furtado de Mendonça, Simon Fontanes e o Cónego Rafael Álvares da Costa.

Comparando apenas em termos de execução da talha e da apresentação estética de tubos de órgão, os exemplares ibéricos da Sé de Braga assemelham-se ao órgão da Catedral de San Antolin de Palencia, datado de 1688, de autoria desconhecida. As suas afinidades residem nos tubos decorativos da parte central da balaustrada e também no remate de talha dos três grandes conjuntos de tubos semi-circulares e os laterais triangulares.¹⁰⁸

3. O trabalho dos artistas no Coro-Alto

Os órgãos que hoje suscitam a nossa admiração foram construídos entre os anos de 1737 e 1738 por Simón Fontanes e forrados com talha policromada por Marceliano de Araújo (fig.37). É necessário recordar que se deve a Robert Smith o grande mérito de ter chamado a atenção sobre a talha portuguesa setecentista, onde se inseriram os primeiros estudos sobre o Coro-Alto da Sé de Braga. Em relação ao projecto da construção destes órgãos e das suas caixas, é nestes termos que o historiador americano avalia os factos:

“foi este um dos mais ambiciosos empreendimentos jamais levados a cabo na história da talha portuguesa, no qual o marcado talento dramático do escultor teve a mais ampla brilhante expressão. As caixas são uma das grandes manifestações da escultura decorativa portuguesa (...). Dada a sua grande importância estética e histórica, é portanto extremamente afortunado que esta majestosa massa de talha conseguisse manter-se até agora

¹⁰⁷ Ibidem, pp. 8-9

¹⁰⁸ Para consultar documentação relativa ao órgão, ver R. Martinez, 2002

quase inteiramente intacta, formando com o contíguo cadeiral do coro um conjunto de deslumbrante luxo e imponente, com poucos rivais no mundo da escultura em madeira.”¹⁰⁹

A construção dos órgãos e do cadeiral inseriu-se numa campanha de renovação de aspectos exteriores e interiores da Sé, iniciada pelo arcebispo D. Rodrigo de Moura Teles (1704-1728) e continuada pelo cabido durante o período da Sé Vacante, abrangendo os anos de 1728 a 1741, algo que, como já foi referido, sucedera com alguns anos em simultâneo na Sé do Porto.

Após Robert Smith, é a Gerhard Doderer que se deve a descoberta de novos documentos, que o levaram a reconstituir a história da construção dos Órgãos Barrocos da Sé de Braga, e a Natália Marinho Ferreira-Alves o breve ensaio sobre a vida e obra de Miguel Francisco da Silva, para o estudo do cadeiral, utilizado como apoio desta Dissertação.

Durante o subsequente período da Sé Vacante, o cabido empenhou-se no ambicioso projecto de substituição do cadeiral e dos órgãos que viriam a ser integrados no magnífico conjunto que é hoje o Coro-Alto. Para tal, assegurou a orientação do mestre organeiro Simón Fontanes para a construção dos órgãos e contratou, para a criação das suas caixas o mestre entalhador Marceliano de Araújo. As caixas foram pintadas e douradas por Manuel Furtado de Mendonça e eventualmente desenhadas por Ricardo da Rocha – autor dos desenhos dos retábulos da Misericórdia e do Mapa das Ruas de Braga.¹¹⁰ A 19 de Agosto de 1737, fechou-se o contrato com Miguel Francisco da Silva para a instalação do novo cadeiral.¹¹¹

Até aos anos de 1990 era escassa a informação documental conhecida sobre a grande obra do Coro-Alto. Sabia-se que o cabido resolvera, em reunião capitular a 7 de Novembro de 1733, proceder à construção de dois novos órgãos, solicitando a colaboração de Simón Fontanes. A partir da análise de todos os contratos disponíveis, torna-se evidente que a vontade do cabido, na sua qualidade de “juiz superintendente da Casa do despacho”,¹¹² era encarregar o ex-secretário do falecido arcebispo, cónego Rafael Alvarez da Costa como responsável e supervisor dos trabalhos desta grande

¹⁰⁹ R. Smith, 1970, p. 39

¹¹⁰ E. P. de Oliveira, 2001, p. 68

¹¹¹ G. Doderer, 1994, p. 8

obra. Uns anos mais tarde, o mesmo cónego Rafael Alvarez da Costa, responsabilizou-se pelo contrato com Miguel Francisco da Silva para a realização do cadeiral.¹¹³

Neste conjunto de documentos encontram-se reunidas folhas de pagamentos, recibos de materiais e ferramentas entregues aos artesãos, assim como informações e escrituras relativas aos anos entre 1737 e 1739, ou seja, à fase de fabrico dos órgãos e do cadeiral. Do período anterior sabemos que, após a já mencionada decisão capitular de 1733, os preparativos decorreram com normalidade, atingindo o seu primeiro ponto marcante a 3 de Junho de 1735 com a assinatura do *Contrato da obra do zimbório para o novo órgão da Santa See desta cidade, que deu o Illm.º Cabbido ao mestre Pedro Joseph Ribeiro e Andrade Lopes*.¹¹⁴ O conteúdo deste contrato dá a entender que os mestres organeiro e entalhador já tinham apresentado as suas ideias relativamente à ocupação e à necessidade de espaços. Devido à falta dos contratos destes dois artistas, foi difícil averiguar qual terá sido, nessa fase, o seu relacionamento, em termos de criação de um projecto comum ou da execução dos próprios desenhos das fachadas, bem como do resto das caixas.¹¹⁵

Os únicos contratos de todo o projecto do Coro-Alto são os ligados ao fornecimento do ouro para o douramento do conjunto das caixas dos órgãos,¹¹⁶ assim como o contrato para a execução do cadeiral, ao todo, quatro acordos. Datado do ano de 1737, consta o acordo celebrado entre o Cabido Primacial através do cónego Francisco Alvarez da Costa com os bate-folhas, a fim de garantir o fornecimento do ouro necessário, preparado em folhas finíssimas, como matéria-prima para o revestimento a ser aplicado pelo dourador. O contrato diz respeito a Jerónimo Luís, bate-folhas bracarense, que já em 1713 se encarregara do fornecimento do ouro aquando da pintura e do douramento da capela-mor da Sé.¹¹⁷ Desse mesmo ano, data o contrato com o mesmo fim, com o bate-folha Francisco Carvalho, documento revelado em primeira mão por Gerhard Doderer.¹¹⁸

¹¹² Ibidem, p. 8

¹¹³ P. Brandão, 1984, pp. 344-47. Veja-se o Documento 1 do nosso Anexo

¹¹⁴ G. Doderer, 1994, p. 9

¹¹⁵ Ibidem, p. 9

¹¹⁶ Extensivas, talvez, também ao douramento dos espaldares do cadeiral, o que ainda não foi confirmar

¹¹⁷ Natália F. Alves, 1990, p. 316

¹¹⁸ G. Doderer, 1992, p.8. Ver em anexo o Documento 2

A partir da análise deste contrato, entende-se que pelo menos a caixa do Órgão do lado do Evangelho já se encontrava numa fase final, faltando apenas o douramento. Condição, assim, o facto de o ano de 1737 aparecer pintado por cima da torre central da fachada do órgão.

O Órgão do lado oposto, ou seja, do lado da Epístola, tem gravado o ano de 1738, exactamente o que assinala a conclusão do trabalho de Simón Fontanes, faltando pelo menos o douramento da talha das caixas, como se demonstra pelo documento relativo à paragem de todas e quaisquer obras na Sé, datado de 1739.¹¹⁹ Outros documentos que confirmam a presença dos organeiros, pintores e douradores durante o ano de 1739 são duas contas de pagamento dos salários a partir das verbas da Mitra,¹²⁰ assim como, contas dos materiais vendidos para o fabrico dos instrumentos,¹²¹ reproduzidos por Gerhard Doderer.¹²²

A partir destas contas é possível identificar quais os artesãos que trabalhavam nestas obras e quanto é que cada um recebia de salário. Assim, podemos determinar quantos homens trabalhavam para cada um dos mestres: até ao dia 14 de Março de 1739, o mestre pintor-dourador Manuel Furtado de Mendonça tinha a seu cargo o trabalho de dez homens; para a realização dos órgãos, o organeiro Simón Fontanes teve à sua disposição durante os anos de 1737 a 1739, sete homens vindos da Galiza;¹²³ em relação aos mestres entalhadores Marceliano de Araújo e Miguel Francisco da Silva, não se encontraram documentos que identifiquem o número de trabalhadores na talha das caixas dos órgãos, nem no cadeiral.

Segundo os contratos percebemos que todos os trabalhadores eram pagos através das rendas da Mitra. Infelizmente, uma vez que não dispomos do contrato celebrado com Marceliano de Araújo, não conhecemos o valor que recebeu pela sua obra. No entanto, sabe-se que Miguel Francisco da Silva recebeu três contos de réis, pagos em quatro prestações, pela realização de cinquenta e uma cadeiras, duas frestas para os cortinados das janelas, outras dez para as laterais, pelo soalho sobre as cadeiras, por dois bancos para os meninos do coro e duas portas. Jerónimo Luís, bate-

¹¹⁹ Idem, p.8. Ver em anexo o Documento 3

¹²⁰ Idem, p. 11

¹²¹ Idem, p. 12

¹²² Idem, p. 10. Ver em anexo o Documento 4

¹²³ Idem, pp. 13-15

folhas, recebeu sete contos e trezentos réis por cada milheiro de vinte e três quilates de ouro, tendo em conta que cada livro teria pelo menos vinte e cinco gramas, sendo ao todo 100 folhas. Francisco Carvalho, também bate-folhas, recebeu aproximadamente o mesmo valor. Em relação a Manuel Furtado de Mendonça, o pintor recebeu na fase final do seu trabalho, trinta e dois contos, por sete semanas. Por último, Simón Fontanes recebeu também na fase final do seu trabalho, noventa e sete contos e quarenta e quatro réis.

Capítulo III – O Coro-Alto da Sé de Braga

1. Os órgãos

1.1. A música religiosa

Muitos autores fazem remontar a origem do órgão à flauta de Pã ou siringe, composta por vários tubos, de tamanhos diferentes, ligados entre si, que produzem sons de timbres distintos. No entanto, a siringe não é considerada como antecessor directo do órgão, mas sim, como base do seu desenvolvimento. Segundo Teresa Alves de Araújo, tal deve-se ao facto do órgão se ter desenvolvido com a evolução da parte sonora da siringe, aplicando novos timbres e novas formas de tubos, associados ao aperfeiçoamento do mecanismo, permitindo assim, introduzir ar à pressão nesses mesmos tubos.¹²⁴ Este princípio mecânico do ar nos tubos é atribuído a Ktésibios, grego da Alexandria, que viveu entre os anos de 300 e 250 a. C. dando o nome de órgão hydraulis.¹²⁵ Este tipo de órgão estabeleceu no século IV, na época de Teodósio, uma relação com um novo tipo de órgão, o pneumático, criado com a finalidade de melhorar a eficiência do instrumento, mantendo uma mecânica simples.¹²⁶ Daí a sua utilização na transição da Antiguidade Tardia para o Período Medieval.¹²⁷

O órgão tornou-se, durante o Império Romano do Oriente, parte integrante da pompa imperial, não faltando nunca nas festas oficiais, no coroamento de um imperador, no casamento de uma imperatriz, chegando ao ponto de se tocar dois ou três órgãos ao mesmo tempo, dispostos em locais diferentes.¹²⁸ Nas próprias corridas, os órgãos eram levados para o hipódromo para serem tocados durante todo o espectáculo.

¹²⁴ T. A. de Araújo, 1996, p. 4

¹²⁵ Geiringer, 1978, p 40

¹²⁶ Idem, p.41

¹²⁷ Idem, pp. 59-60

¹²⁸ T. A. de Araújo, 1996, p. 5

Embora olhado, de início, com desconfiança pela Igreja, que associava o som dos órgãos ao culto pagão de origem grega, este instrumento foi gradualmente aceite pelos meios eclesiásticos, para se instalar definitivamente, desde o século X, ao serviço do culto litúrgico.¹²⁹

Uma das consequências imediatas da proliferação do órgão foi o aparecimento dos primeiros estudos teóricos respeitantes à sua construção, que datam do século IX ao século XI, incluindo tratados sobre medidas dos tubos dos órgãos.¹³⁰ Do século IX existe um tratado anónimo, proveniente do Norte de França, intitulado *Musica enchiriadis*. Outro tratado data de 1110, intitulado *Tratado de Milão*, de Johannes Cotton.¹³¹

Na Época Medieval a música deparou-se com textos que usavam frequentemente as palavras em latim, *organum* e *organa*, de modo a determinar quantos instrumentos tocariam. Entre o século IX e os princípios do século XIII encontram-se testemunhos de vários tipos de música polifónica para canto em período de formação. À melodia do cantochão na voz do tenor juntava-se uma segunda voz ou mesmo uma terceira, em contraponto simples ou elaborado. Manuel Valença, no seu livro *O Órgão na História e na Arte*, afirma que poderá ter sido desse uso que procedeu a expressão portuguesa antiga de “canto de órgão”.¹³²

É também no princípio do século XIII que surgem os primeiros órgãos portativos, facilmente transportáveis.¹³³ Eram tocados com a mão direita, enquanto a esquerda manobrava o fole. Além do órgão portativo, aparece um outro modelo a que chamaram de positivo, que podia assumir duas formas distintas: o positivo de mesa, assim denominado porque era colocado sobre um móvel; e o positivo de pé, um pouco maior, uma espécie de armário com portas na frente por cima da consola. Este tipo de órgão possuía um só teclado, não tinha pedaleira e, contrariamente ao grande órgão,

¹²⁹ Valença, 1990, pp. 31-32

¹³⁰ Idem, p. 32

¹³¹ U. Michels, 2003, vol. II p. 199

¹³² Valença, 1987, p. 51

¹³³ Geiringer, 1978, p. 61

não possuía tubos muito grandes nem muito pesados.¹³⁴ Como os foles eram accionados por uma outra pessoa, o positivo podia ser tocado com as duas mãos.

Várias foram as importantes transformações que se deram para o acompanhamento do desenvolvimento técnico do órgão medieval. A descoberta dos registos, nos finais do século XIV, permitiram ao organista seleccionar jogos de tubos para entrar em acção, enquanto outros continuavam em pausa. Esta técnica veio a aumentar as potencialidades do órgão e transformar o seu aspecto formal. De facto, ao se aperceberem da relação matemática entre a altura e o diâmetro dos tubos, os organeiros começaram a criar uma pirâmide sonora de tubos de medidas e timbres distintos. Além destes, outros progressos técnicos noutras partes componentes do órgão foram criados, nomeadamente a redução do tamanho das teclas e a invenção da pedaleira, que veio dar uma nova dimensão ao instrumento,¹³⁵ tornando-o mais fácil de transportar.¹³⁶

É durante o século XVI que surgem as primeiras escolas nacionais de construtores de órgãos, que ao evoluir acabaram por tomar caminhos diferentes. Uma das famílias de organeiros mais antigas que se conhece, fundadora de uma verdadeira escola de organaria, foi a Antegnati, em Itália, bastante activa entre 1470 e 1642.¹³⁷ Outra escola importante foi a da família Compenius, natural da Alemanha e activa na Dinamarca durante os séculos XVI e XVII. Várias gerações desta segunda família estiveram envolvidas na construção de inúmeros órgãos, a ponto de Manuel Valença afirmar “que a arte da organaria se tornou um trabalho de carácter empresarial do século XVI”.¹³⁸ Foi também durante este período que se escreveram importantes tratados e monografias sobre execução musical, conjunto em que se insere, em 1511, a monografia de Arnold Schlick, (1455-1525),¹³⁹ que trata dois temas principais: a construção do órgão e a sua execução musical.¹⁴⁰

¹³⁴ T. A. de Araújo, 1996, p. 7

¹³⁵ Ibidem, p. 7

¹³⁶ Geiringer, 1978, p. 70

¹³⁷ T. A. de Araújo, 1996, p. 8

¹³⁸ Valença, 1987, p. 66

¹³⁹ Para aprofundar o tema, consultar Arnold Schlick, 1980

¹⁴⁰ Geiringer, 1978, p. 95

1.1.1. A importância da música de órgão na liturgia

O problema da música relacionada directamente com a oração, nomeadamente no canto litúrgico, foi, desde logo, um dos problemas vividos pelo Cristianismo. As questões de carácter prático, teórico, filosófico e ideológico eram aspectos herdados do pensamento grego – do movimento pitagórico-platónico e do movimento peripatético. Foram herdadas duas tradições que não viviam em concordância, no âmbito do Cristianismo: a música greco-romana utilizada nos ritos e festas pagãs, e o canto sinagagal hebraico.¹⁴¹

Desde cedo que a música teve um papel fundamental nos serviços religiosos, nomeadamente na liturgia e nos actos de culto. A Missa é a celebração religiosa mais importante da Igreja Católica, existindo três tipos distintos com níveis de importância também diferentes: a Missa Solene, que inclui o canto polifónico interpretado por um coro e/ou pelos cónegos acompanhados por um grupo de instrumentos; a Missa Rezada, que profere as palavras e não as canta, e a Missa Cantada que apresenta um coro cantando.¹⁴² A cada uma das partes da celebração correspondem determinados momentos musicais. No caso do ordinário da missa, são o intróito, o gradual, a aleluia, o trato, o ofertório e o comúrio.¹⁴³

A música é considerada um factor essencial no quadro das cerimónias litúrgicas, uma vez que dá um certo colorido ao serviço e porque as rúbricas musicais serviam muitas vezes para eliminar os momentos da oração silenciosa, acompanhando o desenrolar das cerimónias, como a deslocação do clero da sacristia para o altar no início da Missa.

É necessário salientar que a música instrumental nos séculos XVI e XVII estava ainda estreitamente vinculada à música vocal e os instrumentos serviam, muitas vezes, para apoiar as vozes ou mesmo substituir alguma que faltasse. O órgão começa a distinguir-se pela sua insistente associação à liturgia. Lentamente, vai substituindo momentos do Ofício que normalmente eram cantados, ganhando autonomia no serviço litúrgico. O mundo eclesiástico começou a sentir que somente a

¹⁴¹ Fubini, 2008, p. 85

¹⁴² Ulrich Michels, 2003, p. 129

¹⁴³ T. A. de Araújo, 1996, p. 11

imponência e sonoridade majestosa de um órgão de tubos é que poderia estar à altura de louvar o Senhor, criador do Céu e da Terra.¹⁴⁴

1.1.2. O órgão e o Concílio de Trento

No século XVI, o Concílio de Trento (que decorreu entre 1545 e 1563) debruçou-se também sobre o problema da música ao serviço do culto, considerando que a música de órgão diminuía a sensibilidade litúrgica, distraindo os membros eclesiásticos em meditação.¹⁴⁵ Concluiu-se assim, que os organistas teriam de modelar o seu reportório em termos melódicos, para que a música fosse digna – menos impura – de acompanhar as celebrações litúrgicas.

A música sacra ouvida durante as missas era frequentemente censurada pelo seu carácter marcadamente profano, bem como a própria polifonia, afectada, segundo muitos dos que hasteavam as bandeiras da Contra-Reforma, pelo excesso de instrumentos ruidosos existentes nas igrejas.¹⁴⁶

Sem entrar propriamente em questões de carácter técnico, as decisões do Concílio de Trento foram muito vagas, aconselhando apenas que se banisse das igrejas qualquer música que contivesse, quer no canto, quer no órgão, reportórios que fossem considerados lascivos ou impuros.

Donde, sem qualquer margem de dúvida, pode concluir-se com Teresa Alves de Araújo que “a sonoridade do órgão enquadrava-se perfeitamente dentro do espírito contra-reformista de decoro e esplendor dos actos litúrgicos celebrados na igreja”.¹⁴⁷ Assim, mais tarde, a música transformou-se num veículo privilegiado de aceitação da mensagem religiosa da Contra-Reforma. De facto, tratando-se de um instrumento dito superior a qualquer outro, só o órgão seria capaz de enaltecer com a devida solenidade e majestade a palavra divina.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 12

¹⁴⁵ E. Weber, 1982, p. 169-170

¹⁴⁶ T. A. de Araújo, 1996, p. 13

¹⁴⁷ Ibidem, p. 13

1.2. Antecedentes ibéricos do órgão barroco

No entender dos estudiosos da organaria ibérica, este tipo de órgão desenvolveu-se a partir de modelos originários dos Países Baixos, sem excluir outras influências. As relações com estas regiões da Europa, estão bastante documentadas e mostram-se intensas durante um largo período de tempo. A partir do século XIV, a construção de órgãos na Península Ibérica teve grandes progressos.

Mais tarde, no século XVI, encontravam-se em actividade organeiros flamengos e italianos, tanto em Espanha como em Portugal. Nesta fase da História, o órgão ibérico ainda não tinha as suas características definidas, mas já impunha pontos de vista particulares aos organeiros estrangeiros. Por volta de 1500 em Espanha, o órgão assemelhava-se bastante aos que eram construídos no Norte de França, nos Países Baixos e no Norte da Alemanha. O órgão da Catedral de Tarragona, de 1563, possuía três manuais e uma pedaleira de oitava curta, tal como alguns exemplares da mesma época de origem alemã. O órgão da Sé de Évora, de 1562, tinha mais misturas que o tipo de órgão italiano; e o do Escorial, de 1580, construído por um flamengo, apresentava um segundo manual na forma de um Positivo incluído na caixa e não no tipo de *Ruckwerk* flamengo, como nos explica Manuel Valença.¹⁴⁸

Os elementos de ordem técnica e de qualidade de fabrico que torna o órgão ibérico um caso ímpar na organaria são reduzidos por Peter Williams a alguns pontos, designadamente:¹⁴⁹

- A forma de situar o instrumento não se verifica com uniformidade;
- Até 1840 podem encontrar-se teclados com a primeira oitava curta¹⁵⁰ e os registos divididos, assim como os puxadores que se alinham à esquerda e à direita do organista;
- Podem aparecer pequenas teclas de madeira ou botões em metal para os pés, simulando uma espécie de pedaleira reduzida que abrange no máximo uma oitava;

¹⁴⁸ Idem, p. 92

¹⁴⁹ Idem, pp. 93-94

¹⁵⁰ Significa que a sequência das notas, em vez de ser “Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si” e respectivos sustenidos, tal como se apresenta na actualidade, optava-se por colocar a afinação e ordem das notas organizando-se com “Dó, Fá, Ré, Sol e Mi nas teclas pretas, Lá, Si bemol e Si nas teclas brancas.

- Por vezes, podem aparecer pedais acessórios ou alavancas de movimentos laterais que são accionadas pelos joelhos para entrar um ou vários registos de palheta, tanto para solo como para conjunto;
- O tipo de acção directa mecânica e a baixa pressão de ar fornecido tem por consequência uma surpreendente leveza de teclado;
- Os someiros divididos ao meio, em correspondência com registos, consomem menos ar;
- Entre 1670-1720 surgiu um tipo de boca diferente e uma medida mais estreita, de que resultou a emissão de um som mais arrojado e claro;
- Os construtores da Península Ibérica deram um lugar importante às Misturas, não só pelo seu número mas também pela doçura dos sons que emitem;
- Sobre a caixa do órgão, colocados de forma centralizada, encontra-se pelo menos uma fila de tubos na horizontal, algo que somente os órgãos ibéricos possuem;
- A Corneta ou Tolosana Ibérica apresenta um som mais leve e delicado e a sua composição pode atingir até 12 filas de tubos, construídos na medida estreita, assim como as suas bocas.

Na Península Ibérica criaram-se vários tipos de tubos de palhetas, com várias diferenças em relação ao modelo introduzido pelos flamengos em meados do século XVI, sendo que a palheta ibérica não apresenta tanta potência sonora.

1.3. O órgão barroco e as suas características

Desde o século XVIII até meados do seguinte, que o modelo do órgão barroco permaneceu quase inalterável. Mas este processo de sobrevivência não se verifica de igual modo em todos os países, nem mesmo o apego à tradição se manifestou com o mesmo vigor na mente dos organeiros e organistas. Manuel Valença afirma que se poderá notar uma séria tentativa de mudar os acontecimentos, feita pelo teórico e personalidade muito influente sobre o estudo dos órgãos barrocos – G. J. Vogler

(1749-1814).¹⁵¹ Esta figura da época de transição do Barroco para o Classicismo, realizou concertos de órgão de grande êxito por toda a Europa, fazendo ao mesmo tempo demonstrações de um tipo de órgão simplificado da sua invenção, mas sem sucesso.

Actualmente, regista-se à renovação do interesse de concertistas, musicólogos e organeiros pelo órgão barroco como expressão de uma época áurea, correspondente ao período de 1600 a 1750, continuada, poder-se-á dizer, através do Classicismo até cerca de 1827.

Como ponto de partida, é necessário assinalar, com ênfase, que o órgão barroco partilha em certa medida de uma concepção estilística adoptada também pelas artes visuais e pela literatura.

Segundo Valença,¹⁵² aceita-se que a primeira descrição pormenorizada deste tipo de órgão seja a de Michael Praetorius (1571-1621), numa obra começada a publicar por ele mesmo em 1615 com o título de *Syntagmamusicum*, originalmente planeada para ter quatro volumes, de que apenas três se publicaram. O volume II, o *De Organographia*, descreve o instrumento considerado ideal no seu tempo. Os organeiros dos séculos XVII e XVIII criaram um instrumento que conseguia satisfazer, por completo, as exigências e os ideais sonoros dos organistas compositores da época.

Na verdade, a partir das afirmações citadas anteriormente e o que foi salientado, o órgão atingiu o lugar cimeiro como “rei dos instrumentos”,¹⁵³ pois tinha capacidade para exprimir a contextura contrapontística, em que as ideias musicais são revestidas de um tecido musical harmoniosamente rico, possuindo então uma grande força e colorido. Desde esse tempo que a arte organística pôde competir, no seu campo, com as artes plásticas representadas por artistas de renome.

O órgão barroco descrito por Praetorius possui além de teclados manuais, correspondentes ao Grande Órgão e ao Positivo de frente, registos independentes de 16, 8 a 4 pés. Os registos de 2 pés e de sons harmónicos raramente apareciam na pedaleira, sendo no entanto o bastante para o organista poder tocar no Pedal melodias do *cantus firmus*, uma possibilidade de execução muito importante para os

¹⁵¹ Valença, 1987, p. 70

¹⁵² Idem, p. 71

¹⁵³ Ibidem, p. 71

organistas.¹⁵⁴ As secções distintas do instrumento, em cada uma com os seus recursos apropriados, postas em equilíbrio, dão ao órgão barroco um toque fundamental. São também os registos em si que caracterizam este instrumento.

No órgão renascentista construído pelos organeiros alemães, a alma estava colocada na vertical e a pressão do ar dos tubos demasiado baixa, o que fazia com que os sons harmónicos não atingissem mais que um 10º ou um 12º. Para que tal não sucedesse, em cada oitava mais aguda, os construtores reduziam o diâmetro do tubo para metade.

No órgão barroco, a técnica vinda da Época Renascentista aparenta ter sofrido fortes modificações, resultando em efeitos acústicos diferentes. Os organeiros do Barroco deram aos tubos de maiores dimensões pés com orifícios estreitos, e, para os mais pequenos, optaram por uma pequena ampliação, equilibrando a intensidade entre os graves e os agudos.

O órgão barroco usado pelos compositores do período possuía uma tracção mecânica, onde eram os dedos do organista que, a partir das transmissões, abriam as válvulas que tapavam os orifícios onde estão os pés dos tubos. Era necessária especial atenção à resistência do ar contido no someiro sob a pressão exercida sobre as válvulas, pois convinha que a pressão do ar se mantivesse pelos reservatórios, tal como a do sopro humano.¹⁵⁵

A expressividade do órgão da Época Barroca negou os recursos mais sofisticados que caracterizam os órgãos de tipo romântico, para se impor artisticamente a qualquer músico sensível.

1.4. Os órgãos barrocos da Sé de Braga

Como já referi no capítulo anterior, os magníficos Órgãos da Sé de Braga fizeram parte do ambicioso projecto do arcebispo D. Rodrigo de Moura Teles. No entanto, só após a sua morte puderam efectivamente ser concebidos, ocupando o segundo tramo da igreja.

Foi Simón Fontanes quem tornou possível a criação dos dois instrumentos, cuja sonoridade é ímpar em todo o País e, ousou dizer, em toda a Península Ibérica. À

¹⁵⁴ Ibidem, p. 71

¹⁵⁵ Idem, p. 73

inspiração e técnica de Marceliano de Araújo, por outro lado, ficou a dever-se a minuciosa talha que não poupa pormenores da expressão barroca do joanino português. O descontrolo visual perante a harmonia entre a pintura e o douramento, deve-se somente a Manuel Furtado de Mendonça, pintor ainda hoje não devidamente estudado, nem visto como um artista do Barroco de grande mérito.

Tanto Robert Smith, como Natália Marinho Ferreira-Alves, analisaram os órgãos e descreveram-nos. Ambas as descrições são bastante interessantes, mas não pretendem ser exaustivas. Assim sendo, proponho-me realizar uma terceira análise descritiva, um pouco mais detalhada e dirigida aos aspectos técnicos resultantes do cruzamento dos olhares da História da Arte e das Ciências Musicais.

1.4.1. A intervenção de Marceliano de Araújo, Simon Fontanes e de Manuel Furtado de Mendonça

Para uma abordagem nestes termos, é necessário ter em consideração diversos pontos de partida que ao longo do seu percurso se vão encontrando.

A criação mecânica dos órgãos, o espaço e tamanho que adquirem, influencia a quantidade de madeira necessária para a ornamentação. Por sua vez, compete ao pintor analisar quantos livros de folhas de ouro e de tintas necessita para executar o trabalho final. Assim, começamos por analisar a mecânica dos Órgãos da Sé de Braga.

Os dois instrumentos de Simón Fontanes ocupam um lugar central na história organística portuguesa e no movimento da organologia setecentista em Portugal. Como já foi referido, foram executadas no âmbito da mecânica entre os anos de 1737 e 1738.

O Órgão do lado do Evangelho (fig. 38) é o mais complexo órgão positivo de costas do País, sendo constituído por dois teclados, uma caixa de eco, pedais, tambores e alguns outros acessórios. Os registos deste tipo de instrumentos não apresentam transmissão própria, por isso, recebem o ar a partir de condutas derivadas do someiro do Órgão de Eco. O instrumento do lado da Epístola (fig. 39) é composto por um só teclado, não possuindo pedais nem tubos no interior da sua caixa. Tudo indica, segundo Gerhard Doderer, que Simón Fontanes dimensionou os dois

instrumentos de forma diferente, apesar das caixas e fachadas serem idênticas, assim como a sua sonoridade. Embora difícil de verificar nos dias de hoje, devido aos restauros sofridos,¹⁵⁶ é possível reconhecer a intenções primitivas relativamente à composição do Órgão do lado da Epístola, composição essa que não se reflecte no caso do órgão oposto, por não ter sido alterado. Em comum estes dois órgãos apresentam o seu fundamento acústico sobre os Flautados de 24 pés, tal como a sua riqueza de registos palhetados e compostos. O que torna estes dois instrumentos incapazes de se inserirem numa escola específica da organologia da Península Ibérica, são aspectos relacionados com os seus teclados divididos pelo Dó e Dó#, em duas partes, a utilização de someiros de pequenas dimensões e também a deslocação da tubaria.¹⁵⁷

No que toca a semelhanças entre estes dois instrumentos e os restantes europeus, destaca-se a organização das fachadas dos órgãos de Braga, comparadas, por exemplo, com os órgãos das Catedrais de Tui, Valencia, Granada e o já mencionado anteriormente, através da combinação de secções tubulares organizadas em torres triangulares e circulares. Configurações que foram estandardizadas nos órgãos do Norte da Alemanha e tornadas conhecidas em Portugal a partir da importação de dois instrumentos provenientes da oficina de Arp Schnitger, sendo o órgão da Sé de Faro e o órgão do Mosteiro de São Salvador de Moreira, no princípio do século XVIII.¹⁵⁸

A mecânica elaborada por Simón Fontanes serviu de inspiração para os instrumentos construídos por Francisco Solha, na segunda metade do século XVIII, no Norte de Portugal,¹⁵⁹ como, por exemplo, o órgão da igreja da abadia beneditina de São Martinho de Tibães, de [1786].

Da vária modificação que sofreu o Órgão do lado da Epístola, destaca-se a efectuada no século XIX, que veio a modificar o someiro original, alterando a sua composição de registos e instalando pedais auxiliares (Ligar/Desligar Cheios e Ligar/Desligar Palhetas).¹⁶⁰ Já no século XX, instalou-se um fole rectangular eléctrico e eliminou-se o teclado original de oitava curta. A partir de 1973, o órgão do lado do

¹⁵⁶ G. Doderer, 1994, p. 19

¹⁵⁷ Idem, p. 19

¹⁵⁸ Fernando Jalôto, 2006, p. 135

¹⁵⁹ Idem, p. 20

¹⁶⁰ Idem, p. 20

Evangelho deixou de funcionar devido à intervenção da Direcção Geral dos Monumentos Nacionais. Somente entre 1985 e 1987, a cargo do organeiro António Simões e devido a grandes polémicas sobre o estado em que ambos os órgãos se encontravam, é que tornaram a estar perfeitamente funcionais, após um restauro devidamente executado.¹⁶¹

A base dos órgãos inicia-se nos quatro pilares do segundo tramo, com a criação de três rostos fantásticos de talha dourada. Assim, cada base de cada órgão é constituída por dois conjuntos de três rostos fantásticos. Os rostos das imagens femininas são idênticas em dois pilares e com pequenas diferenças nos restantes, enquanto as imagens masculinas são todas diferentes. Os rostos que se encontram nos pilares entre o primeiro e o segundo tramo são constituídos por duas imagens femininas, cobertas por uma espécie de manto com nós na zona das orelhas. Sobre a cabeça, apresentam uma jóia que prende o manto a um tipo de ornamento que aparenta ser constituído por folhas de acanto, associadas à pureza e imortalidade (fig. 40 e 41), sendo que os aspectos que as distinguem das imagens femininas dos dois pilares seguintes são o nariz e o sorriso (fig. 42 e 43). A imagem central nos quatro pilares é a que se distingue em todo o conjunto, pelas pequenas diferenças que apresentam.

No pilar entre o primeiro e o segundo tramo do lado do Evangelho, a imagem masculina mostra barba grossa terminando em três nós e narigudo (fig. 44). A partir de uma imagem de perfil, este rosto aparenta dar um grande grito; no entanto, visto de frente, parece ter a boca meio fechada, com um ar carrancudo e o nariz deixa de parecer grande. A sua cabeça é ornamentada com um tipo de concheado, fazendo lembrar os chapéus de capitão da marinha do século XVIII, que aliás, se encontra nas quatro imagens masculinas.

No pilar em frente, a imagem masculina diferencia-se pela barba também grossa, mas executada com duas pontas em forma de canudos, assim como o bigode e também pela sua postura melancólica com um leve sorriso, que numa imagem em perfil aparenta estar a cantar (fig. 45). No pilar que divide o primeiro do segundo tramo, já do lado do órgão da Epístola, a representação masculina destaca-se pela barba grossa cruzada, que não se distingue do bigode (fig. 46). Por fim, a imagem

¹⁶¹ Ver tabela com a composição da mecânica dos órgãos

fantástica no pilar em frente, apresenta-se como a mais sorridente. É, aliás, a única sem bigode e a sua barba encaracolada é dividida em quatro pontas (fig. 47).

Com a análise desta parte de talha da base dos órgãos, podemos verificar que as imagens masculinas, a partir das suas barbas, parecem estar numeradas.

Segue-se, ainda na base dos órgãos, um cordão cilíndrico com dois pequenos apontamentos geométricos. Sob esse cordão encontra-se uma mísula constituída por uma decoração não muito minuciosa – pequenos apontamentos de decoração vegetalista e linhas que se encaracolam no final, bem ao gosto barroco (fig. 48). Sobre cada uma das quatro espécies de mísulas pousam as cabeças de três peixes com os corpos levitados e enrolando as caudas, golfinhos tritões, talvez peixes alegóricos, ou seja, ilusão da realidade, distinguindo-se pelas suas orelhas e bocas com lábios carnudos e por serem elementos de talha não totalmente douradas, sugerindo ao espectador uma cor mista entre a madeira e o ouro (fig. 49).

Ao nível das cabeças dos peixes, assentam lateralmente duas outras mísulas – oito no total das quatro bases dos órgãos. Aqui encontram-se atlantes do mundo mitológico antigo – Faunos, figuras antropomórficas, símbolo dos homens dos bosques e guardadores de rebanhos (fig. 50). Com as suas patas peludas e corpo de homem da cintura para cima, mostram rostos diferentes, tendo apenas em comum o serem barbados. Outra particularidade dos oito Faunos é o facto de apenas dois terem as patas e o tronco dourados, enquanto os restantes seis são de madeira não dourada (fig. 51). Em talha dourada têm em comum os panos que adornam as suas cabeças e cinturas, existindo duas excepções: o único Fauno jovem, desprovido de ornamento na cabeça (fig. 52) e um outro cujo pano é composto por folhas de loureiro (fig. 53). Poder-se-á estar perante uma hierarquia etária.

Segundo a Engenharia, a base de sustentabilidade de um objecto poderá não ser possível somente a partir das periferias, necessitando, por isso, de um sustento central. Assim, Marceliano de Araújo, talvez apenas por motivos decorativos, colocou sobre as mísulas compostas pelos três peixes, um outro Fauno, maior que os já referidos, sendo estes quatro, todos idênticos. Nesta harmonia decorativa e inspirada na mitologia romana dos Faunos, para tornar ritmado todo o conjunto da base dos órgãos, inserem-se entre os Faunos laterais e centrais alguns outros de pequenas dimensões – destes, contabilizam-se oito (fig. 54). Assim, cada pilar é composto por

cinco Faunos, que, devido aos seus diferenciados tamanhos, torna o conjunto verdadeiramente bem-sucedido. Mas, para que a harmonia não se convertesse em monotonia, Manuel Furtado de Mendonça pintou os espaços entre as figuras com um tom de verde misturado com dourado (fig. 55).

No centro da base dos órgãos apresenta-se ainda um caixotão hexagonal dourado e ornamentado, em quatro das suas arestas por folhas de acanto. Nas duas restantes arestas dois faunos crianças, juntamente com dois rostos de homens sorridentes e barbudos, desenharam uma cruz. Ao centro, floresce uma planta ou flor com quatro camadas de pétalas ou folhas, símbolo de esperança, fazendo-se salientar como se de uma estalactite se tratasse (fig. 56).

Entre o conjunto escultórico de faunos e o da balaustrada, encontra-se um outro idêntico em ambas as bases dos órgãos. Apresenta-se um ornato de óvalos ou dardos seguidos por leves apontamentos de decoração vegetalista ritmados com águias, sustentando grinaldas nos bicos. Aqui destaca-se o ornamento central, uma máscara teatral, em tom natural da madeira, coroada por folhas de parreira, símbolo dos instrumentos musicais e duas águias nas periferias, símbolo da misericórdia,¹⁶² onde estão representados dois rostos de homens de barba (fig. 57 e 58).

Terminada esta descrição na base dos órgãos, inicia-se uma segunda na balaustrada.

Rematada por um cordão torçal, integra um friso de sete caixotões rectangulares, com motivos vegetalistas dourados que têm como fundo as cores verde da esperança e encarnado do contentamento, alternadamente. Sobre cada caixotão apresentam-se conjuntos de cinco e três balaústres (fig. 59). Os conjuntos de cinco são decorados com volutas e cascas em frisos verticais, lembrando as fantasias de Claude Laprade no pórtico da Biblioteca de Coimbra e as de Nasoni nas grades de Santa Eufémia. No entanto, os conjuntos de três são executados em espirais (semelhantes às que se encontram nos órgãos de São Bento da Vitória do Porto) e com folhas de gomo (motivo também presente nos órgãos da Sé de Viana do Castelo, de Pedro Salgado). Os pilares que separam cada conjunto de balaústres são decorados por folhas de acanto e por botões de folhas (fig. 60).

¹⁶² Simbologias retiradas da Tese de Doutoramento de Natália Marinho Ferreira-Alves, apresentada na Bibliografia desta Dissertação

No centro, um padrão decorativo saliente composto pelo positivo de costas (tubos dos órgãos que estão de costas para o organista), e que é inserido na talha dourada detalhadamente recortada com folhas de acanto e leves faixas com decoração em dourado e fundo pintado de encarnado. Em ambos os lados dos positivos de costas, temos dois jovens músicos, serenamente sentados sobre carrancas redondas (fig. 61). São apresentados com um tipo de vestuário que acompanha o físico dos jovens músicos e cuja fisionomia diferencia no cabelo ondulado de um e no liso do outro, assim como os próprios rostos são diferentes. Enquanto um aparenta estar a ler uma partitura ou mesmo a cantá-la, o outro toca trombeta (fig. 62). Sobre este pormenor central, Marceliano de Araújo colocou uma espécie de sanefa cuja linha é em curva e contracurva, decorada com folhas de acanto, onde o fundo é pintado uma vez mais a encarnado. Sobre o parapeito da balaustrada, em ambos os lados da sanefa, encontram-se sentados, diria mesmo com a sensação de pousarem serenamente, dois anjos músicos meninos no tom da madeira, tocando cornetas de postilhão (fig. 63 e 64).

Na zona do cadeiral, por estar um pouco mais alto, a balaustrada eleva-se sem perder a harmonia ritmada na área dos órgãos. Na zona dos degraus, onde se inclina, há dois *putti* músicos, tocando flauta transversal, seguidos de dois outros. Assim que a balaustrada atinge o nível do cadeiral, apresentam-se, na base, duas filas de caixotões. Aqui, a forma dos balaústres assemelha-se às já referidas. Dividindo cada lado em conjuntos de quatro e três, e tal como na zona dos órgãos, com colunas que as separam (quatro deles onde se encontram os quatro *putti*). Ao encontrarem-se, os balaústres dão lugar a uma coluna de forma triangular ornada com folhagens, simbolizando a palavra de Deus (fig. 65 e 66). Sobre a coluna representam-se dois meios corpos de jovens com asas em vez de braços e, ao centro, um menino atlante sentado, sustentando um enorme vaso de flores de romãs, símbolo da perfeição divina (fig. 67). O lado do parapeito que está virado para o altar é em talha dourada – onde se encontra o cadeiral – com um friso pintado a azul celeste, o azul dos azulejos portugueses (fig. 68).

Por de baixo deste friso de caixotões é possível detectar um outro semelhante. Cada caixotão tem o seu fundo pintado de acordo com o fundo do caixotão correspondente em cima, mudando o ornamento a dourado que se assemelha aos espelhos barrocos com folhas de acanto. A separar cada caixotão dispõem-se duas águias a segurar com o bico uma máscara de teatro e duas cornijas com folhagem

dourada nas laterais (fig. 69). Ao centro, os caixotões dão lugar a três Faunos atlantes, sendo o central um jovem e os restantes crianças, devidamente dourados.

Iniciamos agora, a descrição das caixas dos órgãos. Cada uma das suas partes mecânicas encontra-se revestida por uma caixa de talha, uniforme em todos os seus aspectos decorativos (fig. 70). Nas periferias, Marceliano de Araújo optou por criar duas estreitas faixas verticais com o seu fundo pintado a azul, salientando os botões de flores e folhas de aipo em fila. Do lado direito de quem está virado para os teclados, em ambos os órgãos, encontra-se uma porta de acesso às casas dos foles, discretamente talhada. Os ornamentos destas duas portas são constituídos por dois caixotões quadrangulares, sendo dois com motivos de folhas de acanto e pétalas e outras duas por quatro vieiras, símbolo da peregrinação, unidas por um botão de flor. Segue-se em ambos os lados de ambas as caixas, agora em vez de duas, apenas uma estreita faixa também de fundo pintado a azul e com os mesmos motivos decorativos (fig. 71). É seguida por um caixotão rectangular, com duas formas geométricas que no seu interior representam folhas de parreira e, no exterior, folhas de acanto. O último caixotão rectangular em ambos os lados dos órgãos é também abraçado por duas faixas estreitas como as anteriormente descritas, antes de chegar ao centro, onde estão colocados os teclados. Estes últimos caixotões apresentam um fundo azul-escuro e ao centro um círculo perfeito, composto por duas flores com o seu caule, atadas por uma fita ondulada. Esse círculo é como que “agarrado” por duas conchas ornamentadas por folhas de acanto (fig. 72). Os pormenores decorativos dos diversos caixotões revelam as técnicas específicas de Marceliano de Araújo, também utilizadas para a Santa Casa da Misericórdia e que viria a repetir no púlpito da Penha da França.

Estes efeitos coloridos projectam-se até às costas das gigantescas caixas, expostas parcialmente devido à forma arquitectónica das naves laterais da Sé de Braga, por cima das quais o grande conjunto é suspenso como qualquer centípeda. A zona visível é inteiramente revestida por painéis de talha rectangulares, como a maioria das composições joaninas. Cada caixa apresenta trinta compartimentos com motivos vegetalistas variados, semelhantes aos da zona frontal das caixas. O vasto conjunto acaba em duas delicadas sacadas transversais, contíguas às abóbadas das naves laterais, que são ainda cobertas pelas pinturas joaninas de Manuel Furtado de Mendonça.

De volta à fachada dos órgãos, ao chegar-se ao centro, encontramos os teclados, inseridos numa simples moldura de talha dourada. No caso do Órgão do lado do Evangelho, ele é constituído por dois teclados, acompanhado pelas suas respectivas consolas em ambos os lados (fig. 73). Sobre o teclado, num fundo pintado a azul celeste, como se de um céu com nuvens se tratasse, vemos o descanso para pousar as partituras. No caso deste órgão, os seus teclados são de madeira revestida de marfim, sendo que as teclas brancas são ornamentadas a preto com pinturas geométricas (losangos e rectângulos), enquanto as teclas pretas (dos sustenidos e bemóis) são ornamentadas por pequenas peças de marfim, com folhas de parreira. As próprias consolas são também ornamentadas com pequenos pedaços de marfim, com motivos vegetalistas de três tipos, acompanhadas por etiquetas com o nome das suas funções mecânicas.

Sobre as caixas dos órgãos, há uma espécie de friso decorado por heras de cinco pontas, símbolo de ambição, dividindo a área das caixas com o friso da trompetaria colocada na horizontal. Neste friso, as cores de fundo que aparecem alternadamente são o encarnado e o azul-escuro (fig. 74). Nas periferias do lado virado para o altar temos dois caixotões separados por um outro mais estreito e assim sucessivamente até ao centro, onde Marceliano de Araújo optou por dois rectângulos de fundo pintado a verde. Dos dois rectângulos centrais até à periferia oposta, repete-se o ritmo harmonioso de caixotões. Os mais estreitos apresentam elementos vegetalistas com folhas de acanto, enquanto dois dos caixotões mais largos contêm um medalhão circular, com uma representação feminina no seu interior que se salienta (fig. 75). As duas representações mais próximas do cadeiral como que a espreitarem para ver o que sucede nos órgãos, enquanto as outras duas olham em direcção ao cadeiral, atentas ao desenrolar das celebrações do cabido.

Os dois caixotões rectangulares centrados neste friso são acompanhados lateralmente por duas grandes mísulas em cada órgão, formadas por uma confusa folhagem de acanto presa a uma concha, onde lutam, pairando, dois *putti* em madeira não dourada (fig. 76). Sobre cada uma das quatro mísulas estão doze trompas pequenas, seguidas de outras doze maiores (fig. 77). A acompanhar as vinte e quatro trompas de cada órgão, estão, ao longo de todo o friso pintado a encarnado, setenta e uma trompas, umas maiores que outras, criando um jogo harmonioso de movimento ondular.

A este mesmo nível, nas periferias voltadas para o altar, o entalhador executou em ambos os órgãos, um fantástico apontamento de talha joanina. Trata-se de um pedaço de madeira maravilhosamente talhado e dourado que se poderá descrever, dividindo-o em duas partes. A primeira corresponde à base, onde encontramos a forma de um S desenhado a partir de folhagem de acanto, na qual se senta harmoniosamente um *putto* tocador de corneta. Esta base serve de sustento à mísula que lhe sucede e que define a segunda parte de toda a estrutura da periferia. Inicia-se com uma espécie de pedestal – diferente em cada órgão, o do lado do Evangelho com folhas de parreira e um cordão oval, enquanto o do lado da Epístola não contém espaços lisos, sendo totalmente coberto por uma espécie de conjunto de caules de plantas, com o friso semelhante ao primeiro. Sobre o friso, descansa um rebento de folhas de acanto invertido com as suas pontas enroladas. Sobre cada um dos dois rebentos senta-se um anjo barroco, desempenhando o papel de espectador e ouvinte da homilia, virado para o altar com óculos de teatro/ópera numa das mãos (fig. 78).

Interessante será salientar que este remate dos órgãos, a partir do lado do altar, também foi executado a partir do cadeiral. No âmbito geral, são os quatro remates bastante semelhantes, o que cria três modelos distintos, sendo os do lado do cadeiral semelhantes e constituídos por uma só parte. Do lado do Evangelho, o remate inicia-se com um friso de folhas de parreira e de cinco pontas, seguido de um rebento de folhas de acanto invertido, com as suas pontas enroladas, sustentando no topo um segundo rebento de folhas de acanto fechado com um menino anjo sentado. Este agarra por sua vez uma fita amarela, que acabará por fazer parte da pintura do arco de volta perfeita que separa o tecto do cadeiral do zimbório.

Terminada a descrição do friso da trompetaria, inicia-se a dos tubos, tão complexa no seu detalhe como as anteriores.

O espaço que os tubos ocupam em todo este complexo é, sem dúvida, um elemento de destaque. Para maior clareza de análise, dividiremos por secções a descrição desta tubagem. Composto por dois níveis de tubos, alterna a posição dos mesmos com filas de tubos alinhadas, filas salientes de forma triangular e filas em semicírculo (fig. 79).

No primeiro nível, é sobre as duas peanhas com dois *putti* a lutar que emerge o conjunto de tubos em forma de semicírculo. Ao centro, acompanhando a harmonia

executada nos tubos do positivo de costas, irrompem os tubos sobre uma peanha num nível ligeiramente superior às laterais numa forma triangular. A peanha que os sustenta é composta por três atlantes meninos, rodeados por uma densa folhagem de acanto, com uma flor na periferia (fig. 80). A acompanhar estas três formas de apresentação dos tubos principais, estão quatro conjuntos alinhados de tubos mais ligeiros, criando um jogo harmonioso entre todos os segmentos de tubos – assim, a totalidade dos tubos soma sete filas (fig. 81). Este método de alternância entre formas triangulares e circulares na posição dos tubos de órgãos pode-se encontrar em vários exemplares da Europa central dos séculos XVII e XVIII, como explica Doderer, sendo este o primeiro exemplar em Portugal.¹⁶³

Para que os numerosos tubos dos órgãos de Simón Fontanes não se tornassem, para o espectador, num simples conjuntos de metais, Marceliano de Araújo enalteceu este compartimento com pequenos apontamentos de talha que acompanham os metais à medida que vão subindo pelo zimbório. Nas periferias, optou por uma fileira vertical composta por decoração alternada entre concheados e botões de folhagem de loureiro. Entre os conjuntos de tubos, há fileiras delicadamente pintadas de encarnado por Manuel Furtado de Mendonça e com rebentos e botões de folhas de acanto e pequenas formas ovais, como se de espelhos se tratasse. Nos conjuntos de tubos em fila alinhada, visto que todos têm alturas diferentes e colocadas em escala, o entalhador colocou um tampo para o vazio que estes deixariam à vista, decorando-o com rendilhados de folhagem de acanto. Nos outros três conjuntos de tubos, também sucede o mesmo, aproveitando, assim, o artista para, também num rendilhado de folhas de acanto, produzir a base de quatro pedestais (fig. 82).

Terminado este primeiro nível dos tubos, entramos no nível que se juntará à descrição final de todo o conjunto.

Nos tubos de filas alinhadas, após o pormenor do tampo rendilhado, emergem quatro peanhas triangulares, alternando deste modo, com a peanha do conjunto de tubos centrais. As duas peanhas laterais apresentam-se sustentadas não por atlantes, mas por duas figuras fantásticas que ressaltam por uma folhagem de acanto densa, com tronco de homem e rosto de mulher, coroada por cinco folhas de acanto. Os seus braços parecem atados, o que faz com que o espectador só consiga visualizar os seus

¹⁶³ G. Doderer, 1994, p. 18

ombros (fig. 83). Segundo Robert Smith,¹⁶⁴ estas figuras representam sereias, mas por não detectar nelas sinais de terem corpo de peixe, não encontro qualquer semelhança com tal figura mitológica. Nos dois nichos interiores, as figuras mostram-se ainda mais bizarras. Trata-se de dois pequenos homens – dois no lado da Epístola e outros dois no lado do Evangelho – totalmente dourados, mas com minúsculas pintas castanhas – cor natural da madeira – como de uma camuflagem, própria de felinos e animais exóticos (leopardos e chitas). Encontram-se tapados da cintura até aos joelhos com folhas de loureiro, assim como uma coroa das mesmas folhas (fig. 84). No entanto, numa das figuras, a coroa parece de louros direccionados para o centro, enquanto a outra figura é coroada com as folhas viradas para cima. Estas figuras emergem de uma folhagem de acanto, cujas folhas se apresentam todas onduladas.

Sobre quatro nichos, irrompem conjuntos de tubos colocados em forma triangular, recebendo, por fim, o mesmo acabamento em talha, que Marceliano de Araújo executou para o conjunto dos tubos centrais (os maiores). Interessante será falar das figuras que se fazem representar sobre as sete filas de tubos. Sobre os quatro conjuntos de tubos triangulares, temos em cada um deles, *putti*, corneteiros, montados nos mesmos tipos de peixes da base dos órgãos (fig. 85). Com uma das mãos, estes meninos agarram um manto que serve de fundo aos dois jovens músicos que se encontram sobre os pedestais dos tubos posicionados em forma circular. Chamo-lhes jovens músicos, por se encontrarem a ler ou a cantar uma partitura. O pedestal, onde se colocam em posição de contraposto, é ornado com folhas de acanto e de fundo pintado a verde. Caracterizam-se pelos seus cabelos ondulados, botas com os dedos dos pés de fora, tecidos coloridos e esvoaçantes que os tapam parcialmente, assim como pelos rostos angelicais. Sobre as suas cabeças, cornijas ricamente decoradas coroam estes músicos, com uma grande concha no centro (fig. 86).

Após a análise dos tubos dos órgãos, passamos à última descrição dos órgãos. Trata-se do ponto em que os dois instrumentos se encontram no zimbório, de estrutura arquitectónica quadrangular. É o local onde a iconografia se mistura com as palavras criadas pelo Homem para louvar a Deus.

Em ambos os órgãos, sobre os três principais conjuntos de tubos – o triangular e os dois circulares – assentam, no total, seis pedestais após um friso liso que separa a

¹⁶⁴ R. Smith, 1970, pp. 41-48

cena apresentada nos tubos da cena do zimbório. Os pedestais foram concebidos aos pares, ou seja, cada par foi executado de forma idêntica. Os seus elementos decorativos consistem em folhas de acanto, esferas pintadas a azul claro, e também com outras formas geométricas (fig. 87).

Inserem-se em dois cenários teatrais, em que dois anjos meninos voando, abrem os dois panos em talha pintada de azul com uma facha dourada composta por robustos pendentos e franjas em cada um dos cantos. Simultaneamente, estes dois cenários podem identificar-se com altares. Cada um é composto por uma figura central e duas laterais, todas femininas que representam as virtudes. As duas figuras centrais assentam em dois pedestais idênticas onde estão inscritas as datas de finalização das mecânicas dos órgãos: lado do Evangelho, em 1737, e o lado da Epístola em 1738 (fig. 88 e 89).

Do lado do Evangelho, a figura central, a Fé, com vestes azuis e douradas, segurando na mão direita o cálice e a hóstia, símbolo do corpo e sangue de Jesus Cristo e na mão esquerda a cruz, símbolo da crucificação. A imagem do lado direito, a Caridade, representa uma figura maternal com vestes encarnadas e douradas, prenha, segurando e acariciando duas crianças nos braços e uma terceira agarrada a uma das pernas. Por fim, a imagem do lado esquerdo, a Esperança, com vestes verdes e douradas, segura a pomba com a mão direita e é acompanhada do lado esquerdo a seus pés, por uma âncora, símbolo de firmeza (fig. 90).

Do lado da Epístola, três imagens são expostas da mesma forma que no lado oposto. Defronta, ao centro, a imagem da Religião com vestes verdes, encarnadas e douradas, segurando na mão direita um templo, símbolo da casa de Deus, da Igreja e, na esquerda, a tiara papal. A imagem da Concórdia do lado direito, é apresentada com vestes azuis, encarnadas e douradas, segurando na mão direita dois corações unidos e na esquerda um ramo de oliveira, símbolo do desejo da paz. A imagem do lado esquerdo, a Fortaleza, é apresentada com vestes encarnadas e douradas, agarrando com o braço direito uma coluna de fuste liso, cilíndrico e de cor azulada e de capitel dórico, como se de mármore se tratasse (fig. 91).

Separando a imagem central das laterais, apresentam-se dois *putti* de grandes dimensões de cor dourada misturada com um leve tom de verde-mar, com as partes

inferiores do corpo inseridos numa grande folha de acanto, terminando com uma enorme concha. Esvoaçando por este cenário, vários meninos anjos (fig. 92).

Sobre estas imagens, um elemento arquitectónico remata todo este conjunto iconográfico: uma cornija sobre a imagem central, que se prolonga para as imagens laterais, sobre a qual tocam cornetas dois meninos anjos sentados. Sobre a cornija central do lado do Evangelho, está colocado um medalhão com a palavra latina *Fides*, enquanto do lado da Epístola a palavra *Religio*, sobre os quais assentam as figuras já descritas (fig. 93 e 94).

Nos dois restantes lados desta estrutura arquitectónica quadrangular, Leste e Oeste, encontram-se duas janelas quadrilobadas em cada lado, elegantemente compostas por simples vitrais coloridos que, com a luz natural, ilumina todas as figuras do cenário. Estas janelas são harmoniosamente decoradas com leves pinturas a encarnado e verde-mar, num enrolamento que termina com uma grande concha. Estão envolvidas num confuso conjunto de elementos vegetalistas, constituído por folhas de acanto e respectivos botões, tal como concheados, tudo num fundo pintado em leve tom esverdeado, contendo também, uma larga sacada com balaustrada de ferro com motivos vegetalistas e concheados. Todo este conjunto se integra num arco, que ao centro apresenta uma espécie de águia que segura com o seu bico um pergaminho aberto com a frase *Quis Audi vit Il quam tae*. Do lado oposto, a Oeste, a mesma representação segura no bico a interrogação *Quis vidit huic simile?* Ambas as aves estão expostas numa espécie de pedestal com cobertura, onde no cimo se encontra um *putto* sentado e nos cantos espreitam duas aves fantásticas com aguçadas garras (fig. 95 e 96).

Nos quatro pequenos espaços entre os dois cenários e as janelas de granito, sentados em pequenas mísulas, dois homens marinhos com tronco de homem e barbatanas – no total de oito –, acompanham um medalhão ricamente ornado por concheados e folhas de acanto com a identificação de quatro das Virtudes (*Spes*, *Concordia*, *Caritas* e *Furtitudo*), na zona Norte-Sul do zimbório, que também é atado à parede de fundo verde, por dois cordões detalhadamente talhados com flores, frutos e folhas (fig. 97). Cada uma destas referidas Virtudes faz-se acompanhar pelas respectivas figuras, também já mencionadas. Na realidade e contrariamente ao que

afirma Robert Smith,¹⁶⁵ estas figuras marinhas aparecem somente neste momento de todo o conjunto iconográfico, uma vez que as figuras fantásticas da base dos órgãos são, como já referimos, Faunos (fig. 98).

Após esta análise descritiva de todo o conjunto de talha que compõem os Órgãos Barrocos da Sé de Braga, falta ainda falar do próprio tecto do zimbório, executado anos antes por Manuel Furtado de Mendonça, assunto que será tratado no último subcapítulo desta Dissertação.

1.4.2. A música e os músicos de Braga

Dos séculos de organística bracarense, destaca-se a centúria de seiscentos, como tendo sido a mais áurea no cultivo e produção de música para órgão. É importante salientar que o documento musical nº 964 de Braga contém ao longo das suas 206 folhas, 307 composições para instrumentos de tecla, ou seja órgão, tendo sido de seguida editado pela Livraria Bouro.¹⁶⁶ Tal quantidade de composições comprova, não só a sua importância, como também a existência de inúmeros músicos que passaram pela Sé bracarense, compondo e trazendo composições, como é conhecido em resultado de uma pesquisa que identificou compositores portugueses, espanhóis e italianos, sendo que as composições anónimas superam o número das identificadas.¹⁶⁷ Visto que tais composições não se encontram em qualquer outra fonte, parece lícito atribuí-las em parte a mestres que neste centro de arte organística desenvolveram a sua actividade.

O Livro de *Óbitos da Sé* certifica que, a 2 de Dezembro de 1712, faleceu o organista da Sé de Braga, José Leite da Costa, morador no campo de Santiago, o que prova que este organista não pode ser outro senão o indicado na lista supramencionada.¹⁶⁸ Na sucessão do seu cargo de mestre-escola temos o nome de João de Sousa Lima, que tal como o seu antecessor, teve consigo vários músicos a trabalhar.

¹⁶⁵ R. Smith, 1970, p. 45

¹⁶⁶ Publicado pela Livraria Bouro no século XVIII, sendo o único exemplar disponível ao público no ADB, cuja cota é ADB, Manuscrito 964

¹⁶⁷ Valença, 1990, pp. 196-197

¹⁶⁸ A. Carneiro, 1959, p. 203

Recibos de pagamento passados entre 1733 e 1743 indicam que o padre Manuel de Matos exerceu as funções de organista da Sé durante a primeira metade do século XVIII e que também se encarregou do ensino do canto de órgão no seminário. Foi recordado em memórias particulares como “grande organista da Sé, muito concertado e circunspecto”.¹⁶⁹ Foi com ele que trabalharam os autores do Manuscrito 953 e do 966-15, um português, Jerónimo de Sequeira, autor de um Salmo para quatro vozes e o espanhol David Peres, uma peça para órgão a ser tocada no período pascal.¹⁷⁰ A partir de 1752 o reportório das solenidades principais do calendário litúrgico, passou a ser da parte de Peres, enquanto as Matinas de Natal, da autoria de António Gallassi.¹⁷¹

De passagem, não pode também passar despercebido o facto de figurarem entre os membros da Capela da Sé de Braga, em 1711, dois instrumentistas, além do organista – um baixo contínuo e um violino solo. Tais presenças revelam que se estavam a dar os primeiros passos a caminho da música concertante. Pouco a pouco iria ser suprimido o domínio incontestado do órgão na música instrumental a ressoar pela Sé.

É de supor que o padre Manuel de Matos teria ocupado o lugar de organista até à data da sua morte, a 15 de Fevereiro de 1763. Indubitavelmente, foi dos primeiros a fazer soar os dois Órgãos Barrocos do Coro-Alto da Sé de Braga.

Por amor à sua arte, pediu para ser tumulado na área do pavimento da Sé, debaixo do Coro-Alto, visto ter passado longas horas tocando durante os actos litúrgicos. O pedido foi deferido pelo Cabido, sendo o seu túmulo um dos que tiveram acolhimento no solo sob o Coro-Alto.

Após a sua morte, o seu sucessor foi António Gallassi, mestre e compositor da capela da Sé de Braga entre os anos de 1780 a 1792, sendo, nomeadamente, o autor de uma peça para órgão, no âmbito do acompanhamento de Salmos.¹⁷²

¹⁶⁹ Idem, p. 232

¹⁷⁰ ADB, Manuscrito 966-15, 953 e 953-8, consultar capa de partituras em anexo

¹⁷¹ Manuel Simões, 2009, p. 197

¹⁷² ADB, Manuscrito 953-9

2. O cadeiral

A promoção do edifício religioso no âmbito da História da Arte religiosa tem sido, ao longo de séculos, um dos factores mais importante da criação artística, devendo-se tanto aos religiosos, como aos laicos, as criações que melhor dignificassem Deus.

O contacto com o mundo divino, feito através da iconografia patente na pintura, escultura e arquitectura, foi sempre o meio de ligação com o mundo real. Não só nos mosteiros e conventos, mas também em igrejas e sés, as peças e objectos com determinadas funcionalidades, adquiriram rapidamente, o sentido de aparatos decorativos, que por si só eram também um meio de louvor – quanto mais belo e puro, mais digno de Deus.

No âmbito desta Dissertação vamos procurar compreender a importância do cadeiral, como mobiliário litúrgico, mas também como peça de arte.

2.1. O significado do cadeiral na Liturgia

Os móveis a que chamamos cadeirais de coro, cuja estrutura se manteve por cerca de oitocentos anos até à extinção das ordens religiosas e desactivação dos capítulos, não existiam no início do culto cristão. Terão aparecido no Ocidente em meados do século XI, relacionados com o acompanhamento vocal da missa por parte dos religiosos e com a salmodia das horas canónicas. É necessário salientar que até então a postura correcta dos religiosos ao participarem nos ofícios era de pé ou de joelhos. Só a partir do século XI é que os cônegos introduziram o assento por razões de comodidade, sendo muito criticados por Pedro Damiano, que defendia a simplicidade em vez da comodidade.¹⁷³ A sua história oferece importantes indicadores, com as suas características formais adquiridas ao longo dos séculos, revelando um processo de profundas alterações de espiritualidade cristã e estabilização das suas instituições.

¹⁷³ Bond, Francis, 1910, p. 208

Logo de início demarca-se o local que divide religiosos e fiéis, ocupando estes o espaço da nave e o clero a cabeceira do templo. Na cabeceira presidia-se à assembleia e era também aí que se situava o coro religioso, razão pela qual se passou a denominar de coro esta zona das igrejas. No entanto, a designação não é totalmente correcta, uma vez que o local onde os religiosos se reuniam para a função coral foi sujeita a várias alterações ao longo dos séculos.

A palavra coro – *chorus*, do latim – provém do grego *khoros*, cujo sentido é, semelhante ao de *círculo*. Segundo Isidoro de Sevilha, o termo deve-se à forma como os religiosos se distribuía em torno do celebrante, quando cantavam os ofícios.¹⁷⁴

Como explica Maria Manuela Correia Braga, sabemos que os cadeirais de coro em madeira terão aparecido no final do ano Mil. É o que se depreende das Constituições do Convento de Hirsau, na Alemanha, e dos estatutos da igreja do Maestricht, de 1088.¹⁷⁵

Estes coros são constituídos por duas filas de cadeiras, onde a fila superior está em contacto com a parede da cabeceira e a segunda fila num piso inferior. São montadas como um autêntico móvel, onde se incluíam, de forma funcional, estantes e peitoris, armários para guarda de livros, apoios para a oração de joelhos e até mesmo tochas e lampadários para iluminarem o recinto coral.

Os cadeirais organizados em duas filas de cadeiras desenvolveram-se durante o século XV, sendo que uma das principais características, a partir de então, foi a criação de uma terceira fila. As séries montavam-se sobre um estrado que permitia o seu escalonamento, segurando-se os espaldares aos pilares e muros da igreja. Aos cónegos estavam destinadas as cadeiras mais altas, e as restantes aos clérigos e beneficiados. A forma de exposição deste móvel dependia da estrutura arquitectónica da cabeceira, na maior parte dos casos em forma de U ou em duas rectas paralelas, no caso de não ser possível unir através da primeira opção que referi.¹⁷⁶ O acesso a cada um dos assentos altos fazia-se por meio de estreitos corredores, abertos nos intervalos da fila das cadeiras baixas, substituindo-se-lhe, para o efeito, uma cadeira por pelo menos dois degraus que conduziām à série superior.

¹⁷⁴ M. M. C. Braga, 1997, p. 25

¹⁷⁵ Idem. p. 26

¹⁷⁶ Idem. p. 38

Nos espaldares das cadeiras no piso inferior esculpia-se não propriamente um espaldar mas sim um parapeito, corrido ou não, com o objectivo de servir de estante para os cónegos da fila superior, e também de apoio quando se ajoelhavam em determinados momentos da oração. Tratando-se de estantes e apoios, eram concebidos de forma a constituírem um espaço oco, que serviria como guarda-livros de coro, uns com gavetas, outros com portas de armários e uns outros apenas abertos. Somente os cónegos, por estarem situados nos assentos superiores, tinham direito a esta comodidade.

Os religiosos com lugares nas cadeiras inferiores ocupavam os assentos menos dignos do cadeiral, estando assim privados destas estantes e armários ou de qualquer apoio quando de joelhos. Entre os assentos individuais intercalavam-se painéis subidos, desenvolvidos em volutas, servindo de apoio para os braços. Os assentos moviam-se em torno de um eixo, permitindo serem levantados ou baixados, constituindo isso uma das inovações dos cadeirais em relação aos primitivos bancos de coro, ou seja, as misericórdias. Todas estas características fazem parte do momento de desenvolvimento mais importante na criação do cadeiral. Se este tipo de móvel apareceu por volta do ano Mil, estas evoluções na sua estética, comodidade e hierarquia tiveram lugar a partir de 1200.¹⁷⁷

No entanto, não é possível deixar de salientar alguns outros aspectos relativos a este tipo de mobiliário. É sabido que a cadeira correspondia a um tipo de distinção hierárquica, que somente uma determinada classe social detinha. Numa comunidade religiosa, a utilização de um objecto para determinada funcionalidade revestia, em simultâneo, a importância de representar o poder religioso e as hierarquias, a partir da estrutura – as já referidas filas superiores e inferiores – e ainda do aparato decorativo.

Durante séculos, o coro foi o local onde os cónegos rezavam as Horas Canónicas, constituídas pelas Matinas, Laudes, Prima, Tercia, Sexta, Nona, Vésperas e Completas. Cada ofício era composto por quatro salmos, um cântico e outro hino, ou seja, por dia, os cónegos rezavam vinte e oito salmos, sete cânticos e outros sete hinos, permanecendo sempre de pé.¹⁷⁸ Todas estas horas dedicadas à oração e inerentes aos deveres destes religiosos terão sido o principal motivo de criação das

¹⁷⁷ R. Smith, 1968, p. 11

¹⁷⁸ Francis Bond, 1910, pp. 209/210

misericórdias das cadeiras do cadeiral, permitindo sobretudo aos mais idosos, aliviar o incómodo de estar de pé, sem se notar que, na verdade, estavam apoiados.

2.2. Antecedentes ibéricos do cadeiral barroco

Com já foi dito, o aparecimento do cadeiral no mundo religioso no Ocidente deu-se no Período Medieval, datando os cadeirais documentados do Gótico português, na sua maioria, do início do século XVI. São cadeirais ogivais que decorrem da intervenção de artistas flamengos na eclosão cultural da época manuelina.

Na Península Ibérica são numerosos os cadeirais deste grupo, situando-se tanto em capelas-mor, como nos coros-altos. Foram executados por entalhadores nórdicos, vindos da Alemanha e dos Países Baixos, atraídos pelas encomendas dos monarcas. Com eles trouxeram os seus conhecimentos artísticos germânicos, que divulgam com as suas criações peninsulares. Segundo Robert Smith, estes artistas instalaram-se na Península Ibérica por volta de 1454, como os irmãos Hanequim e Egas, autores do cadeiral da Catedral de Cuenca. Entre 1487 ou 1489, Rodrigo Alemán, natural da Alemanha do Sul, executou o cadeiral da Catedral de Toledo. Outras catedrais castelhanas receberam estes entalhadores e escultores, como a de Leão ou a de Plasencia.¹⁷⁹

Estas realizações tiveram repercussão em Portugal, a partir de 1500, reflectindo-se em todas as suas sés e nas principais igrejas. Ainda existem núcleos destes cadeirais de coro-alto, mas na sua maioria muito modificados em épocas posteriores, sendo o melhor exemplar o de Santa Cruz de Coimbra, um cadeiral de capela-mor.

Mesmo assim, poderemos afirmar que as cadeiras dos perdidos cadeirais góticos se poderiam assemelhar às da Catedral de Toledo, da autoria do mencionado Rodrigo Alemán.¹⁸⁰ Este cadeiral é composto por duas filas de colunetas sobrepostas, separadas por quartéis de arcos ostentando animais, como na Alemanha, repetidos nos altos *accoudoirs* que flanqueiam em intervalos os degraus conduzindo às cadeiras da fila superior. Relevos de carácter heráldico como os da Catedral de Plasencia e os

¹⁷⁹ R. Smith, 1968, p.17

rendilhados góticos, anjos vestidos à maneira flamenga, cuja imobilidade contrasta com as posições excêntricas e gestos burlescos das imagens dos animais e homens da parte superior, são do mesmo modo característicos dos países do Norte da Europa. Mas também se revelam grandes diferenças, nomeadamente se compararmos os parapeitos, que em Espanha costumam ser trabalhados com motivos historiados e em Portugal são lisos, ou seja, desprovidos de conteúdos narrativos.

Os relevos de santos em forma de busto ou a imagem da figura de corpo inteiro nos painéis dos respaldos das filas superiores, são outra importante característica disseminada por toda a Europa. Em Portugal, na Sé do Funchal (fig.99), vêmo-la no respectivo cadeiral, o que é quase único no País. Executado entre os anos de 1515 e 1416, poderá ter sido, segundo Rafael Moreira, uma obra da parceria Machim Fernandes e João Tojal, e expressão do estilo luso-flamengo que atravessa o reinado de D. Manuel I.¹⁸¹

Os relevos das misericórdias dos cadeirais germânicos eram compostos por temáticas muito elaboradas e variadas, a exemplo dos que encontramos no cadeiral do Funchal. Costumavam incluir figuras de animais e pássaros, homens e mulheres, bestas vestidas de frades e a tocar instrumentos musicais, sendo as misericórdias do Funchal as mais ricas do Gótico português. Supõe-se que no perdido cadeiral do Convento de Cristo, em Tomar, tais motivos também fossem de grande qualidade, inseridos neste trabalho iniciado por Olivier de Gand e Fernão Munhoz em 1511.¹⁸²

Na Península Ibérica concentra-se a maior variedade temática de misericórdias dos cadeirais europeus, muito graças a estes artistas estrangeiros. Se quisermos comparar com as de França, segundo nos diz Elaine C. Block,¹⁸³ verificamos existirem 800 na Península Ibérica de temáticas diferentes, enquanto em França, apenas 220. Muitos dos restantes países europeus basearam-se nos exemplares ibéricos, que se singularizam por não apresentarem temas do Novo Testamento.

Para o conhecimento dos cadeirais renascentistas portugueses, há que tomar em consideração a imagem transmitida por Gregório Lopes no painel da *Missa de São Gregório*, de 1538-39,¹⁸⁴ uma vez que os cadeirais que foram construídos nessa altura,

¹⁸⁰ L. Hecter Arenas, 1966, pp. 37

¹⁸¹ R. Moreira, 2003, pp. 65-67

¹⁸² R. Smith, 1968, p. 21

¹⁸³ E. C. Block, 2003, pp. 1-8

¹⁸⁴ Conservado no Museu Nacional de Arte Antiga

e posteriormente, vão ao encontro do que o pintor ali representa.¹⁸⁵ O cadeiral renascentista continua a ser composto por dois andares, destacando-se no espaldar, uma série de nichos ornados de conchas que repetem um dos mais frequentes motivos dos cadeirais espanhóis da mesma época, sem mostrar – nesta pintura de Gregório Lopes – as imagens de santos em alto-relevo, que, como já referi, será um motivo quase canónico em Espanha. Os nichos, com as suas vieiras esculpidas, identificam-se bastante bem com os que poderemos encontrar no cadeiral de São Bento de Valladolid, concebido por Andrés de Nájera, em 1528. A pintura de Gregório Lopes mostra também um trono, sobre o qual se levanta um alto dossel piramidal, semelhante à arquitectura das torres de igreja da época – tal aspecto, repete-se por cima do trono do bispo, no cadeiral da Sé de Miranda do Douro. Os braços das cadeiras da fila superior são curvos, acabando em pés direitos – algo inédito no Gótico – mas que irá predominar nos cadeirais quinhentistas. No remate, o guarda-pó é também curvo e o coroamento feito em forma de filigrana, acentuando o carácter transicional do cadeiral representado pelo pintor.

Para mostrar a existência de um cadeiral português que reúna a maior parte destes aspectos, será necessário, então, falar do cadeiral do Mosteiro dos Jerónimos de Belém (fig.100), datado de 1551-52, da autoria de Diogo de Torralva. É considerado por Robert Smith¹⁸⁶ e, mais recentemente, por Rafael Moreira, uma obra-prima da escultura em madeira renascentista, digna em todos os sentidos do magistral do edifício concebido por Boytac e João de Castilho. É importante, por ser o modelo de arranque para as composições de talha classicista do Renascimento português. É composto por duas filas de cadeiras em forma de U, de madeira de carvalho, separadas por um alto parapeito de relevos decorativos. Os perfis apresentados nas cadeiras baseiam-se em peças italianas quatrocentistas – uma nova tipologia que foi utilizada até ao século XVII. Os altos espaldares, com pilastras entalhadas em painéis verticais destinados a pinturas, obedecem à forma que maior parte dos cadeirais posteriores seguiram. Este modelo não é comparável com o modelo espanhol, uma vez que Portugal seguiu a tipologia holandesa. Exemplo disso é o cadeiral de Santa Maria de Derdrecht, executado por Terwen Aertz, entre 1538-40, apresentando as mesmas características que vimos a encontrar em Belém, o gosto das *ferronneires*.¹⁸⁷

¹⁸⁵ R. Smith, 1968, p. 25

¹⁸⁶ R. Smith, 1968, p. 26; R. Moreira, 1987, pp. 19-20

¹⁸⁷ Ibidem, p. 26

Assim, poder-se-á afirmar que o grande interesse artístico do cadeiral de Belém não se limita aos seus aspectos decorativos do Maneirismo dos Países-Baixos. Existe um carácter nacional exibido nas cimalthas dos respaldos, cujas grandes consolas lembram as de Diogo Torralva para as fachadas do claustro do convento de Tomar, edificado no período filipino.

Se o cadeiral dos Jerónimos é considerado por Robert Smith o mais monumental de Portugal, neste período, ao da Sé de Évora dá-se a distinção de ser o mais rico em iconografia, pois nenhum outro apresenta uma tão vasta multiplicidade de episódios narrativos, alegóricos e meramente ornamentais. Foi mandado executar pelo Cardeal D. Henrique, primeiro arcebispo de Évora (1540-64), desconhecendo-se a autoria. A sua composição é inspirada, mais uma vez no cadeiral de Belém, ainda que as suas dimensões sejam de menor porte. Apesar da riqueza temática, o cadeiral de Évora (fig.101) sofre de uma vulgarização daquilo que foi produzido no mosteiro dos Jerónimos, como o cadeiral de Nossa Senhora do Espinheiro, de Évora, da mesma Ordem dos Jerónimos. É a partir destas duas posteriores execuções, que todos os outros estagnam na área da diversidade iconográfica e temática. O próprio antigo cadeiral da Sé de Braga, que, em 1738, foi cedido pelo cabido aos religiosos franciscanos de São Frutuoso (fig.102), quando se instalou no coro da Sé a nova obra de Miguel Francisco da Silva, é fruto dessa popularização. Mas deste exemplar falaremos num ponto a seguir.

2.3. O cadeiral barroco e as suas características

Na história do cadeiral português, existe um período de quase cem anos em que este tipo de mobiliário não registou um elevado número de execuções de grande qualidade. Falo, evidentemente, do ciclo relativo ao século XVII, em que nenhum cadeiral atingiu a grandeza de algumas obras manuelinas e joaninas, distinguindo-se pela sua simplicidade e despojamento, independentemente do terramoto de 1755, que em Lisboa destruiu e arruinou variados exemplares. Pequenos e simples, além de limitados no que toca aos seus ornamentos, a maior parte das suas esculturas e pinturas eram cronologicamente mais tardias. O aspecto simplista destes cadeirais seiscentistas levou à sua destruição, ou grande modificação, durante o século XVIII,

quando os recursos económicos se tornaram mais avultados e o gosto pela sumptuosidade bem mais possível.

No entanto, trata-se de exemplares que, comparados com os espanhóis da mesma época, apresentam temas repetidamente em “relevo de santos em filas de nichos, ao longo dos espaldares”,¹⁸⁸ dando assim, a oportunidade de maior qualidade e efeito. Os principais elementos que diferem os cadeirais portugueses dos espanhóis são as pinturas ornamentais nos respaldos, assim como as cadeiras compostas inteiramente por volutas. A modificação estética das cadeiras deve-se, em parte, ao gosto pelas volutas, introduzidas tanto nas fachadas de igrejas, como nas sacristias e claustros da primeira metade de seiscentos. No entanto, é na segunda metade da centúria que os cadeirais em Portugal conheceram alguma evolução, nomeadamente com a introdução dos quartéis, ou seja, de volutas esculpidas e aplicadas nas bases dos fustes das pilastras divisórias dos espaldares e também com o aparecimento da folhagem em relevo, típico da talha de estilo nacional, elaborada, em grande qualidade no princípio do Barroco.¹⁸⁹ É neste momento, que são reintroduzidas as máscaras caricaturais em perfil na parte central das cadeiras, algo que não era executado desde a primeira metade do século anterior, voltando a repetir-se nas expressivas carrancas das misericórdias, com grande ênfase, na região do Porto e Braga, sobretudo nos mosteiros de Grijó (fig.103), Tibães (fig.104), Vilar de Frades (fig.105) e Bouro (fig.106). Estas carrancas representam, na maioria dos casos, cabeças de animais fantásticos (figuração pagã) e vulgares, ou monges e freiras.¹⁹⁰

Comparados com os cadeirais manuelinos e renascentistas, os da primeira metade do século XVII apresentam-se despojados de ornatos, mantendo, no entanto, os painéis rectangulares nos espaldares, muito devido às exigências da Contra-Reforma na eliminação da decoração excessiva nos templos religiosos. Um dos exemplares deste período deve-se a Gaspar Coelho, no mosteiro de monjas cistercienses de Celas, por incumbência da abadessa D. Helena de Noronha¹⁹¹ nos primeiros anos da centúria. De madeira de carvalho, destaca-se pela multiplicidade do desenho onde predomina a forma de volutas, nas cadeiras, e largos e estreitos painéis nos espaldares, divididos por pilastras com volutas, ritmando todo o conjunto. É

¹⁸⁸ R. Smith, 1968, p. 33

¹⁸⁹ Ibidem, p. 33

¹⁹⁰ E. C. Block, 2003, pp. 1-8.

¹⁹¹ R. Smith, 1968, p. 34

possível que este cadeiral tenha servido de modelo ao do colégio de Nossa Senhora do Carmo (fig.107) e ao do convento de Santa Clara-a-Nova, ambos em Coimbra. Tal deve-se aos aspectos semelhantes das cadeiras, misericórdias e painéis ritmados e rectangulares.

Um outro exemplar da primeira metade do século XVII é o cadeiral da igreja de São Domingos de Benfica, em Lisboa. Destaca-se pelos seus espaldares que terminam em arcos, pilastras jónicas que separam painéis de semelhantes dimensões.¹⁹²

Os motivos decorativos que se encontram nos cadeirais de Cós, Semide e Santa-Clara-a-Nova, designadamente jarras, vasos, urnas e obeliscos adornando as cimalkas são alguns motivos de composição que distinguem os cadeirais da primeira metade do século XVII. A partir de 1650, a estes motivos acrescentam-se volutas sobrepostas em fustes de pilastras entre painéis – os quartéis.

Manuel Moreira é o autor de um destes exemplares, no mosteiro beneditino de Palme, que em muito se parece com o de Vilar de Frades: formas geométricas em quartéis bastante simples com folhas pouco sobressalentes, misericórdias em forma de máscaras humanas – característica dos cadeirais de entre 1650-1725 – e também pequenas bolas talhadas nos fustes das pilastras. Por sua vez, as linhas das cadeiras de Vilar de Frades assemelham-se às da igreja de Grijó, sendo um pouco mais ornamentadas. Mas toda a base dos espaldares e a superfície exterior das estantes são cobertas de ornatos geométricos; os quartéis ocupam todo o espaço das pilastras, com folhas, rosetas, cabeças de anjos e pequenas máscaras. O que distingue este cadeiral dos já mencionados do século XVII, é a evolução das esculturas e dos pormenores geométricos, assim como das misericórdias, o que nos alerta para uma possível transição de épocas.¹⁹³

O cadeiral do coro da igreja do Salvador, em Grijó assemelha-se ao cadeiral do coro-alto do convento de Tibães, de 1667-68. Ambos são ricos em esculturas, misericórdias decoradas com rostos de homens e de felinos, assim como “grandes quadros em pesados caixilhos de talha, por cima do cadeiral”.¹⁹⁴ O cadeiral de Tibães foi executado em madeira de carvalho e castanho, em forma de U, com a cadeira do

¹⁹² Idem, p. 36; S. Ferreira, 2008, pp. 26-40

¹⁹³ Idem, p. 39

¹⁹⁴ Idem, p. 38

abade no centro. O principal aspecto que torna o cadeiral beneditino num dos mais importantes cadeirais portugueses do século XVII é a divisão dos dois lados por duas grandes portas, separando quatro cadeiras de cada lado. Nestas cadeiras, a parte inferior é concebida com curvas convexas – aspecto escultórico que será abundantemente repetido no século XVIII. Outra característica que se irá verificar em inúmeros cadeirais do século seguinte é a ornamentação com folhas de acanto, rodeando as máscaras, e as representações zoomórficas. Mas na realidade, de todo o conjunto, destaca-se o espaldar composto por relevos, folhagem de acanto formando volutas “numa série de painéis, cada um com uma cabeça, um meio-corpo, pássaro ou tarja no meio”.¹⁹⁵

Os dois exemplares dos conventos de freiras do Corpus Christi, de Vila Nova de Gaia (fig.108) e de Santa Ana de Viana do Castelo (fig.109), reproduzem as principais características dos cadeirais da segunda metade do século XVII: compostos por uma só fila de cadeiras, com espaldares policromados e dourados, “cuja folhagem é entalhada com o novo realismo e profundidade da primeira fase do Barroco português”,¹⁹⁶ tornam-no visível nas máscaras das monjas, homens barbudos, caras com grandes bigodes e óculos, ciganas e frades com lágrimas nos olhos que preenchem as cadeiras destes dois exemplares.

O século XVIII foi o momento de excelência da história do cadeiral português, tanto no plano artístico como no quantitativo. Sés, igrejas, mosteiros e conventos promoveram um enorme desenvolvimento dos programas deste tipo, sobretudo no reinado de D. João V, em resultado da prosperidade geral proporcionada pelo ouro brasileiro na economia do reino, como sobretudo das rendas fundiárias, de habitações e doações.¹⁹⁷

A madeira mais utilizada para os majestosos cadeirais setecentistas foi o pau-preto ou jacarandá do Brasil,¹⁹⁸ muitas vezes parcialmente dourada ou policromada, tendo como típico acrescento da segunda metade de Setecentos os efeitos de mármore fingido. Segundo Robert Smith, os entalhadores e encomendadores poderiam ter-se inspirado nos cadeirais germânicos dos séculos XVI e XVII.¹⁹⁹

¹⁹⁵ Idem, p. 43

¹⁹⁶ Idem, p. 40

¹⁹⁷ A. de Oliveira, 2012, pp.17-21

¹⁹⁸ R. Smith, 1968, p. 47

¹⁹⁹ Ibidem, p. 47

Três momentos ou fases artísticas compõem a história do cadeiral setecentista, iniciada pelo gosto dos altos espaldares barrocos, ornados de relevos e pinturas de santos emoldurados numa rica folhagem acântica, pâmpanos, meninos e pássaros – tradicional do estilo nacional português. A que se seguiu um momento ainda mais expressivo, dominante no Norte do País, onde se multiplicaram os cadeirais de ornato inspirados no Barroco romano, muito ao gosto da Corte de D. João V – exemplificado principalmente nas Sés. Num terceiro momento, já no reinado de D. José, um surto artístico rococó modificou o desenho dos cadeirais, passando estes a possuir delicados motivos decorativos importados de França. A talha bracarense é então levada ao limite do seu desenvolvimento.

1ª FASE – Os cadeirais do início do século XVIII mantiveram algumas características dos executados anteriormente, sobretudo no que se refere aos relevos em caixilhos, pinturas, ornamentação rica de folhagens, quartelas com meninos à volta segurando grinaldas, entre outros. É neste contexto que se insere o cadeiral de São Bento da Vitória no Porto, datado dos primeiros anos da centúria. Em forma de U, é constituído por 50 cadeiras organizadas em duas filas, todas tão minuciosamente esculpidas como os seus enormes espaldares de talha dourada compostos por painéis. Os trabalhos foram executados pela parceria de vários artistas, nomeadamente Gabriel Rodrigues e Marceliano de Araújo, que foram, segundo a documentação publicada por Robert Smith, os autores dos espaldares.²⁰⁰ No entanto, ela não nos esclarece sobre o ano exacto da realização, nem sobre o autor das cadeiras, o que fez R. Smith admitir terem sido os dois entalhadores os autores de todo o conjunto.

Um dos aspectos mais relevantes e de grande mérito na realização do cadeiral é a minúcia técnica que apresenta. Em termos característicos da sua decoração, inova com a introdução de inúmeras volutas rodeadas de folhas de acanto – idênticas aos relevos do cadeiral de Tibães –, representações de golfinhos e felinos e de mulheres com meio-corpo. Nos espaldares, os entalhadores inseriram carrancas largas, baixas e gordas mergulhadas em folhagem de acanto²⁰¹ assim como nas misericórdias. Em redor dos quadros, corre uma vasta onda de transbordante opulência, frisos verticais e horizontais de folhas de acanto, onde nadam figuras de meninos e pássaros, como nos fustes das colunas salomónicas dos retábulos de talha de estilo nacional. É a primeira

²⁰⁰ Idem, p. 50

²⁰¹ Ibidem, p. 50

fase barroca da escultura portuguesa, cujo ritmo agitado e organização dramática se revelam nas imagens de cariátides das quartelas da primeira fila do espaldar. O cadeiral que mais se aproxima do modelo de São Bento da Vitória é o do mosteiro beneditino de Santo André, de Rendufe, perto de Braga.²⁰²

2ª FASE – Entre os poucos cadeirais do Período Barroco que podemos encontrar em Lisboa, destaca-se o cadeiral do mosteiro de freiras franciscanas da Madre de Deus, de Xabregas. O cadeirado, instalado no coro-alto, faz parte de um interior de ouro, dominado por um relicário de talha dourada e policromada, assinalado por Robert Smith, como um “dos monumentos essenciais da evolução do estilo joanino de cerca de 1710-1725”.²⁰³

O momento da execução deste cadeiral coincide com o aparecimento de um grupo de entalhadores lisboetas, aos quais se associa Claude de Laprade, trazendo consigo os conhecimentos do ornato barroco italiano, tal como já referimos. Domingos da Costa Silva, Manuel de Brito, Santos Pacheco de Lima, Félix Adaústo da Cunha, Miguel Francisco da Silva, Manuel de Jesus e Abreu e Domingos Pereira Lobo²⁰⁴ são as personalidades mais em evidência na forma de representar as diferentes combinações entre a folhagem de acanto e os concheados, grinaldas, meninos e anjos, observáveis na talha do Norte e introduzidas com outros motivos, típicos do Barroco académico italiano, comuns em Roma nos anos de 1720-30.

Foi na cidade do Porto, nomeadamente na sua sé, em 1726, que alguns destes artistas da capital se propuseram a colocar em prática o Barroco joanino. Assim, o cabido da Sé do Porto encomendou um novo cadeiral, semelhante em proporções de pé direito ao de Arouca, com a novidade da introdução dos ornatos italianos conjugados com os portugueses, como também a forma de trabalhar a madeira. Este cadeiral foi concebido na sua totalidade em pau-preto, excepto nos elementos dourados, utilizando uma madeira de menos primor, o castanho. É constituído por duas filas de cadeiras em forma de U, com assentos para os cônegos e beneficiados e bancos corridos para os meninos do coro, tudo executado pelo entalhador Miguel Marques.²⁰⁵

²⁰² P. Brandão, 1963, p. 23

²⁰³ Idem, p.56

²⁰⁴ Citados por Robert Smith, 1968, p. 57; S. Ferreira, 2009, pp. 63-72

²⁰⁵ Idem, p.58

No Mosteiro de Santa Mafalda de Arouca, em 1722, Filipe da Silva, ocupou-se da talha do coro e respectivo cadeiral. Trata-se de um dos exemplares mais ricos e imponentes desta fase, devido à qualidade da sua talha e espaldares, original no que toca ao remate com meninos segurando fitas, integrando pinturas alusivas à vida da Rainha Santa Mafalda.²⁰⁶ Estes elementos são da maior importância, aludindo aos efeitos da arquitectura renascentista, em certos enquadramentos, molduras serlianas com concheados, caneluras e guilhões que, por sua vez, ornaram os elegantes quartelões, com folhas de acanto.

Por último, “admirável em muitos sentidos, é o cadeiral da Sé de Braga, superlativo na entalha das cadeiras, complicada na sua composição, mas levíssima e profundamente vibrante na sua execução”,²⁰⁷ como a ele se refere Robert Smith no livro que temos vindo a citar. Tanto o cadeiral da Sé do Porto, como o da Sé de Viseu, assemelham-se ao de Braga. Sugerimos, a partir da demorada análise que efectuaremos adiante relativamente ao cadeiral bracarense, a visualização fotográfica dos cadeirais do Porto e de Viseu, para fins comparativos.

Nesta segunda fase, a do Barroco joanino, temos ainda os cadeirais de Charão, isto é, os cadeirais com pinturas decorativas imitando as lacas orientais. O primeiro exemplar encontra-se no coro-alto da Sé de Viseu, alvo de restauros durante o período de Sé Vacante, de 1720 até 1738, onde se acrescentaram “remendos e algumas quartelas para encobrir os seus defeitos”.²⁰⁸ Este tipo de cadeirais combina o gosto joanino das folhagens de acanto, do princípio do século, com a pintura de vegetação imitando as convenções orientais. O segundo exemplar encontra-se no convento dominicano de Jesus – hoje Museu Regional de Aveiro – e apresenta temáticas mais atraentes que as de Viseu. Ocupa três lados da sala, sendo constituído por 78 cadeiras organizadas em duas filas. O respaldo é ornado por um friso no entablamento, contendo, por cima dos 50 painéis de charão, a inscrição *Feito, na Era de 1731, sendo Priora a Reverenda M.^a Soror Caterina de Jezus Maria*.²⁰⁹ Apresenta, contra um fundo encarnado, uma exótica mistura de elementos chineses – flores, plantas, pássaros, pára-sóis e elementos de arquitectura – com motivos ocidentais, todos sobrepostos, em tons de verde e ouro.

²⁰⁶ Natália F. Alves, 2001, p. 69

²⁰⁷ R. Smith, 1968, p. 62

²⁰⁸ Idem, p.63

²⁰⁹ Idem, p.63

3ª FASE – Ainda na época de D. João V, no decorrer da década de 1740, foi introduzida uma expressão artística vinda de França, o Rococó que tomou grandes proporções entre o Minho e o Mondego. No espaço de pouco mais de dez anos, os artistas entalhadores encheram variadas igrejas beneditinas e cistercienses de novos cadeirais *rocaille*, com três resultados nacionais distintos.

Influenciado pelo grande cadeiral da Sé do Porto e desenvolvendo esta nova expressão artística, executou-se o cadeiral do mosteiro cisterciense de Lorvão. Trata-se do maior cadeiral de Portugal, comportando 108 cadeiras, construído já na década de 1750. Inovador na introdução de palmas e ceptros nos compartimentos do friso, e no perfil *bombée* deste elemento nos plintos do ático e nos medalhões, com as armas da Ordem, de Portugal e de Leão, é-o também pelas volutas de duplo perfil, com coroas revestidas de fitas, alternando com o novo motivo de coroa.

O segundo resultado incidiu no cadeiral da Sé de Lamego, constituído por cadeiras instaladas nos dois lados da capela-mor. Nele avulta o uso de madeira brasileira de grande qualidade e pouco esculpida, tal como arcadas nos respaldos e esguios pedestais de forma *bombée*. Nas misericórdias, as máscaras fantásticas de humanos e de seres míticos são substituídas por decoração vegetalistas, como vasos ou plintos. Semelhantes ao cadeiral de Lamego, são o da igreja do mosteiro cisterciense de Salzedas e um outro, também colocado na capela-mor, em São Bento da Vitória do Porto.

O terceiro, considerado por Robert Smith o mais original, tem a ver com a talha bracarense e inclui os magníficos conjuntos desenhados por Frei José de Santo António Ferreira Vilaça, monge de São Bento, para várias comunidades religiosas do Norte. Caracteriza-se pelos seus adornos, exóticas conchas e exuberantes folhagens, como base de um ornato vigoroso e forte que mistura a assimetria com curvas ousadas e formas estranhas de seguro efeito teatral. As superfícies douradas ou policromadas, são enriquecidas por pinturas e esculturas, inspirando-se nos cadeirais renascentistas. Neste núcleo, destaca-se o cadeiral de Refóios de Basto. Apresenta um importante conjunto de escultura, composto também pelas caixas policromadas do órgão grande e o órgão mudo, construídos em 1770-71.²¹⁰

²¹⁰ Idem, p.75

Após estas três fases do cadeiral barroco, dá-se a transição para o classicismo. Trata-se de uma época em que se realizaram poucos cadeirais sintonizados com a evolução artística que se vivia. Os cadeirais do tipo neoclássico correspondem a um gosto que, a partir de 1760, revolucionou o desenho do mobiliário, tal como de todos os outros aspectos da arte ocidental. Só que a cultura do Iluminismo não incentivou as despesas monásticas, nem a substituição de peças barrocas por outras neoclássicas, também devido ao facto destas se encontrarem em bom estado de utilização. No âmbito europeu, entre os poucos exemplares desta última fase destacam-se os que se encontram nas abadias alemãs, nomeadamente as do mosteiro beneditino de Salem, de 1794.

Segundo Robert Smith,²¹¹ não existem cadeirais neoclássicos em Portugal. Os dois cadeirais executados por Manuel Pereira e outros entalhadores, nos anos anteriores a 1794, para os coros (baixo e alto) do desaparecido mosteiro de São Bento de Ave Maria, no Porto, são no essencial rococós. No entanto, subsistem dois cadeirais minhotos não documentados, que em várias proporções contêm sugestões neoclássicos. Pertencem à igreja dos Jerónimos de Santa Marinha da Costa, em Guimarães e ao velho mosteiro dos Lóios, de Vilar de Frades.

2.4. O cadeiral barroco da Sé de Braga

Em 1738, instalou-se no coro-alto da Sé de Braga um cadeiral barroco, mandado executar pelo cabido a Miguel Francisco da Silva, no âmbito das grandes obras no interior e exterior do grande templo. A sua realização impunha-se, pois o que lá estava era antigo, necessitando de alguns restauros e, além do mais, não era tão majestoso como se desejava. No entanto, não se tratava de um exemplar de pouco valor estético e técnico, pelo que deveremos começar por falar dele para depois entender melhor o magnífico móvel barroco que lhe sucedeu.

O antigo cadeiral, actualmente em São Frutuoso de Mantélios, assemelha-se aos cadeirais da Sé de Évora e do Mosteiro dos Jerónimos em Belém, mas em escala reduzida. É constituído em forma de U e apresenta uma placa entalhada, com as iniciais “B.L.”, que, segundo Robert Smith, corresponde a um entalhador de Pousa,

perto de Barcelos, chamado Bento Lourenço. Foi executado no arcebispado de D. Frei Bartolomeu dos Mártires (1559-1581) e sofreu acrescentos praticamente até à sua substituição, nomeadamente retratos, meninos, aves e grinaldas.²¹² É composto por assentos simples, tendo como principais elementos decorativos, cabeças e máscaras que combinam com motivos vegetalistas e grinaldas. Os perfis das misericórdias, embora sem grande primor, são diversificadas, assim como os pormenores das pernas das cadeiras. Os relevos decorativos no parapeito entre as cadeiras e o espaldar versam temas mitológicos com faunos, homens, paisagens e edifícios religiosos e civis.

Apresenta elementos decorativos idênticos a outros cadeirais, nomeadamente as representações femininas nos braços das cadeiras, próximas da representação das sereias que se encontram no cadeiral do coro baixo do convento de Santa Clara de Vila do Conde, datado do princípio do século XVIII. Por sua vez, os elementos vegetalistas talhados nos pés e braços das cadeiras, recordam o cadeiral de São Bento da Vitória, no Porto, anos antes. Os bancos corridos para os meninos do coro, assemelham-se à fila inferior do cadeiral da Sé de Lamego, também em pau-preto, corridos e com o padrão de encosto semelhante, com divisórias para cada lugar.

2.4.1. Os cónegos da Sé de Braga em 1737/38

De 1728 a 1741, a diocese de Braga conheceu um período de Sé Vacante, sem que isso a tivesse impedido de continuar a desempenhar um papel fulcral na vida religiosa da cidade, e também artística, como se demonstra no Coro-Alto da Sé. Este conjunto foi um dos mais ambiciosos projectos idealizados e começados pelo arcebispo Moura Teles, que o cabido soube prosseguir e concluir. Segundo documentação do Arquivo Distrital de Braga, durante o período das obras do coro-alto, ou seja, pelo menos de 1737 a 1739, o cabido era constituído por cerca de 47 cónegos (Tabela D).²¹³ É importante salientar que os cónegos, num período de Sé

²¹¹ Idem, p.78

²¹² R. Smith, p. 29

²¹³ A.D.B. Livro de Notas – Ano 1737 – Cota 663 e Gaveta das Concórdias, Documento 88, onde aparece o nome do Cónego Provisor; consultar o segundo documento em anexo

Vacante, têm um papel ainda mais relevante. Assim, foi possível identificar quais os cónegos responsáveis que estiveram à frente do projecto.

Liderando o processo, esteve o cónego Rafael Alvarez da Costa, que contou com a participação do cónego Pantaleão de Seabra e Sousa e, para a aprovação do projecto, do Chantre Afonso de Magalhães, do Mestre-Escola João de Sousa Lima, do Tesoureiro-Mor Constantino da Cunha de Sottomayor, dos cónegos Sales Pacheco, Vasconcelos Correia, António Ribeiro, Manuel Imelo Palhares, Doutor João Duarte dos Santos, Diogo Borges Pacheco Pereira, como ainda do Tabelião Geral, cónego Rafael da Rocha Malheiro. Relativamente aos cónegos responsáveis pela obra do tecto do coro-alto e respectivos tectos da estrutura da sua base, não conseguimos até ao momento identificar qualquer documentação.

2.4.2. A intervenção de Marceliano de Araújo, de Miguel Francisco da Silva e Manuel Furtado de Mendonça

O cadeiral é constituído por duas filas de assentos em forma de U, sendo ao todo 52, um dos quais mais robusto, para o arcebispo, e dois bancos para os meninos do coro, delicadamente incorporados em todo o conjunto. Sobre cada assento temos um remate muito trabalhado, os espaldares (fig. 110). Por sua vez, a coroar todo este cadeiral joanino, encontram-se janelas falsas, acima das cortinas e panos de *chinoserias*. Na zona do assento arcebispal, duas grandes e luxuosas cortinas encarnadas cobrem as duas janelas que iluminam o coro-alto, havendo ao centro, combinando com o assento do arcebispo, um grande espaldar com um relógio mecânico no topo. Todo o mobiliário assenta num soalho de madeira de aparente qualidade muito semelhante à madeira do cadeiral, sendo constituído por tábuas de madeira escura. O soalho era um elemento bastante importante, pois nele assentaria um projecto por norma de valor financeiro bastante alto. Assim, se o soalho não fosse o indicado, poderia ganhar bicho ou mesmo deteriorar-se com as mudanças de temperaturas.

As duas filas inferiores são compostas por seis assentos para os beneficiários, em cada um dos lados, assim como por dois bancos corridos de cinco lugares. Os doze

assentos dos beneficiários revestem-se porém, de características – identificadas adiante – que não se assemelham às do piso superior.

Cada cadeira é constituída por dois pés, um dos quais partilhado com a cadeira vizinha. Estes pés iniciam-se em base rectangular simples, sobre a qual assenta uma folha de acanto com as pontas encaracoladas. Na ponta superior, junta-se uma outra folha de acanto, de forma circular, encaracolando na ponta. Estas duas folhas formam as pernas de cada cadeira, que tem nos seus perfis laterais um caixotão rectangular, irregular, e, no tampo central, um outro caixotão rectangular perfeito, despojado de decoração. Sobre cada uma destas pernas, inicia-se a base de cada braço. Aqui, a decoração joanina sobressai por uma grande linha curva em forma de S, ornamentada por folhas de acanto, destacando-se uma em semicírculo, com as suas pontas encaracoladas, exposta numa posição que quase parece torcer-se por sustentar os pesados braços das cadeiras. Os seus perfis laterais são decorados por rebentos e folhas de acanto, enquanto o perfil central ou encosto apresenta-se com um caixotão quadrangular, tendo a mesma tipologia que o inferior. Entre estes dois centrais, encontram-se as misericórdias. Mostram-se simples com linhas curvas, no entanto as suas bases são ornamentadas por quatro folhas e sementes de acanto e, ao centro, um cravo. Os seus braços são lisos, duplicados nas periferias em duas volutas – forma de destacar o facto de serem duplos, ou seja, braços para duas cadeiras. Sobre cada braço assenta uma pequena mísula dourada e decorada com folhas de acanto na vertical, enquanto no encosto, também em dourado, encontram-se grinaldas de botões de flores e folhas de acanto, expostas horizontalmente (fig. 111 e 112).

O encosto para as cabeças das cadeiras da fila inferior serve para que, estando sentados na fila superior, os cónegos dispusessem de um suporte para os seus livros litúrgicos quando estivessem de pé. As costas das cadeiras da fila inferior servem, igualmente, para guarda-livros dos cónegos. Uma vez que se trata de uma zona não visível do cadeiral, Miguel Francisco da Silva optou por lhe conferir um pouco mais de simplicidade – tendo em conta que no próprio contrato não se verifica nenhuma exigência para a execução desta área. Os únicos pormenores decorativos são umas pequenas mísulas, menos ricas do que as que se encontram na frente, sobre os braços, e que delimitam o espaço reservado a cada cónego (fig. 113 e 114).

É no piso inferior que se encontram os dois bancos corridos para os meninos do coro. Os seus pés são muito simples, de linhas rectas até ao assento propriamente dito. As costas ou perfis centrais são também despojadas de decoração, tendo apenas

no centro um simples caixotão quadrangular. O grande destaque é dado ao encosto das cabeças e também às pequenas colunas que demarcam os lugares (fig. 115). As pequenas e esguias colunas apresentam uma base encaracolada por folha de acanto, seguida por um simples pormenor circular, que por sua vez dá lugar a uma ligeira decoração geométrica. Sustentando o friso do encosto das cabeças, encontra-se uma outra folha de acanto, cuja matéria-prima é diferente do da coluna. A peça de madeira das colunas é diferente de todas as outras, existindo duas possibilidades: ou se trata de castanho que não chegou a ser dourado (pois no contrato está estritamente estipulado que toda a madeira de castanho é para ser dourada) ou se trata de uma peça colocada posteriormente. O outro pormenor decorativo é então o friso do encosto, que em larga medida se assemelha ao dos assentos inferiores: mísulas com decoração vegetalista totalmente douradas e grinaldas de flores e folhas num caixotão rectangular (fig. 116).

Na fila superior de cada um dos lados, dispõem-se as cadeiras dos cônegos, no total vinte e seis assentos. A base dos pés das cadeiras tem a mesma forma que as do piso inferior, assim como as pernas. São também iguais os baixos-relevos das misericórdias, com a representação de um cravo, assim como todos os perfis. Além dos motivos vegetalistas é nos tampos laterais às misericórdias que estas cadeiras mostram a sua primeira particularidade: em vez de motivos vegetalistas, encontram-se esculpidas aves, possivelmente pavões (fig. 117 e 118). Segundo Robert Smith,²¹⁴ trata-se de representações de águias, mas as penas longas das suas caudas, assim como, as cristas e as patas não são de ave de rapina. O único elemento indefinido é o bico – nem muito, nem pouco aguçado. A segunda particularidade está patente no plano inferior aos braços, onde se encontram sereias com asas terminando em folhas de acanto e caudas formadas totalmente por estas mesmas folhas, expostas da cintura para cima, com a coluna curva, de modo a inserirem-se no desenho em S que forma toda a parte lateral das cadeiras (fig. 119). Os seus cabelos são encaracolados e os rostos reflectem os ideais de beleza da época (olhos grandes e sorrisos). Os braços das cadeiras são também idênticos, tendo apenas uma maior dimensão. O friso que determina o fim dos assentos e o início dos espaldares é também mais rico do que o que encontramos nos assentos inferiores. A delimitar o espaço de cada um dos lugares temos mísulas de maior envergadura, com motivo vegetalista semelhante, mas mais denso, sem deixar espaços por preencher. Entre estas mísulas existem dois padrões

²¹⁴ R. Smith, 1968, p. 62

alternantes: um padrão com uma concha ao centro e o outro com uma vieira. O padrão com a vieira fá-la rodear-se de ramagens ondulantes de folha de acanto, enquanto no outro padrão a ramagem se mostra mais densa – poder-se-á supor que com uma concha maior não é necessário tanto ornamento em volta, equilibrando, assim, a alteração de padrão (fig. 120).

O acesso aos assentos das duas filas superiores é efectuado por duas escadas de cada lado, e duas no centro, seis no total. Cada escada é composta por três degraus lisos e curvilíneo ou rectilíneos – no caso das duas centrais –, contendo apenas um pequeno apontamento com folhas de carvalho no espelho de cada degrau. Nessas mesmas periferias das cadeiras, encontram-se, nas duas perto das portas de acesso, duas pequenas estantes laterais, seguras por um robusto botão de folha de acanto e uma flor (ambas douradas). Na última cadeira de cada um destes degraus, a escultura das mesmas não se modifica; acrescenta-se apenas, como se de uma parede de tratasse, um tampo esculpido com motivos vegetalistas, linhas encaracoladas e flores, que mais se parece com os perfis laterais das cadeiras, mas deitado (fig. 121).

O último lado de assentos é o que está virado para o altar, onde foi instalada a cadeira do arcebispo, além das dos cónegos e beneficiários com funções mais influentes no cabido (fig. 122). É composto por quinze assentos, um dos quais do arcebispo. Neste conjunto, catorze das cadeiras são iguais às já mencionadas, com lugar para os cónegos. A particularidade está no friso das do piso inferior, nomeadamente o padrão entre as mísulas que delimitam o espaço dos assentos: além do padrão que se encontra em todas as cadeiras inferiores, há um outro semelhante na sua fisionomia, excepto o detalhe central – um pequeno medalhão (fig. 123). Este friso com dois padrões diferentes vai alternando pelos assentos, um pormenor que só aparece nos assentos dos cónegos com papéis mais importantes no cabido.

Como é natural, o assento arcebispal é o mais robusto e imponente. Ocupa a posição central, estando directamente virado para o Crucifixo do altar-mor. Comparado com os restantes é o de maior dimensão, apresentando determinadas particularidades (fig. 124), e um acesso por três degraus rectangulares. A sua misericórdia além de maior, difere no seu baixo-relevo: enquanto os restantes só abrangem a zona central, este é trabalhado da periferia para o centro, sendo o motivo iconográfico uma vieira. No friso entre os assentos e os espaldares, a zona do arcebispo é decorada com o padrão da vieira, mas de dimensão consideravelmente maior.

2.5. Os espaldares e janelas falsas do Coro-Alto

Os assentos da fila superior são ornados por ricos espaldares, que acompanham a parte superior das duas portas laterais. Na zona do assento primacial, o espaldar continua à mesma altura até às duas arestas, reduzindo-se ao atingir as duas grandes janelas e retomando a sua altura no espaldar individual do arcebispo, onde o grande relógio introduz um sinal de grandeza (fig. 125).

Nos lados, os espaldares são compostos por dois tipos de pilastras que delimitam o espaço de acordo com cada assento. O primeiro tipo apresenta uma base com folhas de acanto enroladas para fora, seguida de dois ramos de acanto adornando as duas arestas da pilastra, estando estes ramos presos a dois botões de flores. Ao centro, uma simples decoração com friso vertical de cinco flores, ligadas pelos caules, é encimado por ornato geométrico com um botão de flor ao centro (fig. 126).

Da forma da pilastra, passa-se para uma esguia mísula, sobre a qual se encontra um capitel coríntio decorado com flores e folhas. A segunda pilastra apresenta a sua base coberta de folhas de acanto; ao centro, um simples friso de rebentos de acanto, e, sobre a pilastra, um pequeno apontamento com um friso horizontal de sementes e folhas. Sobre este conjunto, pousa o tronco de uma mulher nua sem braços, mas com asas expostas para trás, à semelhança das sereias já mencionadas. À sua volta uma grinalda de flores, passando pelo pescoço, tapa as suas partes íntimas. O rosto é melancólico e o cabelo, volumoso e encaracolado, suporta um grande cesto de flores (fig. 127).

Entre cada um destes tipos de pilastras, totalmente douradas, a madeira do espaldar conserva a sua cor natural combinada com a decoração de pequenos motivos dourados, também diferentes, existindo dois tipos. Um, inicia-se com uma concha rodeada por folhas de acanto e uma flor, dois ramos de acanto a terminar em quatro pontas; ao centro uma placa de madeira pintada de branco, em forma de losango encurvado, encerra os nomes dos cônegos a azul – simulando um azulejo – sendo decorada com motivos vegetalistas.²¹⁵ Sobre ela vemos um outro ornamento com ramos de acanto e ângulos geometricamente concebidos, tendo no topo um grande botão de flor (fig. 128). O outro padrão inicia-se também com uma concha, mas mais

²¹⁵ Esta placa de madeira pintada de branco imitava o azulejo, solução que facilitava a sua substituição; ou seja, sempre que fosse necessário proceder à actualização do nome, voltava-se a pintar o suporte e

pequena e apenas duas folhas de acanto, sendo a placa branca totalmente envolvida por uma grinalda de flores que aparentam ligar-se-lhe por meio de quatro pontas de folhas de acanto; sobre este conjunto decorativo, encontra-se o rosto de um anjo com as suas asas. Em ambos os casos, nas quatro arestas dos espaldares, cravam-se pequenas e simples margaridas (fig. 129).

Acima de todo este conjunto, entre os capitéis coríntios e os vasos com flores, há dois outros motivos decorativos dourados: sobre os anjos dois ramos torcidos de folhas de acanto e, sobre a grande flor, dois outros ramos ainda mais torcidos mas unidos por um conjunto apertado de flores (fig. 130).

No seu prosseguimento, deparamo-nos com o remate final dos espaldares, iniciado com um friso de grandes conchas unidas por cordão composto de sementes e pequenas folhas (131). Aqui estão patentes dois tipos de conchas, sendo as mais largas vieiras, mas ambas rodeadas por motivos de acanto não muito diferentes (fig. 132). O que é diferente é o facto de, além das duas conchas desiguais, se ter prendido na ponta superior das mais largas uma folha de acanto cercada por outra, enquanto, havendo nas mais estreitas apenas um pequeno rosto coroado por uma flor. Todo este friso é protegido por outro de madeira de cor natural, encurvado nas zonas onde estão colocadas as conchas e sobressaindo rectilineamente nas zonas de acordo com as pilastras. Sobre todo este friso de madeira, dispõem-se várias folhas de acanto, sendo que sobre a zona em que o friso sobressai, as folhas ganham maior dimensão, destacando-se duas em cada ponta. No centro de cada pequeno arco do friso de madeira, pode encontrar-se um novo jogo decorativo composto por mais dois tipos: um de rostos angélicos, rebentos de folhas e fitas, tendo no topo um grande botão de acanto, enquanto o outro se compõe de pétalas, botões de flores desabrochando e no topo um grande *bouquet* de flores. No interior deste jogo decorativo, alinhado com o espaço divisório de cada espaldar, há um outro jogo de dois tipos: sobre cada conjunto de duas grande folhas de acanto – arredondados ou quadrangulares – sobre os quais estão colocados dois tipos de vasos com flores – um baixo e rectangular e outro não muito alto e redondo. O remate dos espaldares termina o fundo em madeira natural, esculpida em arcos inversos sobre os quais assentam inúmeras folhas de loureiro.

colocava-se a nova inscrição. É possível que todas as placas sejam as originais

No conjunto dos espaldares laterais existem duas divisórias diferenciadas das restantes, relativas aos dois assentos mais próximos dos órgãos. Quando se tratou dos Órgãos do Coro-Alto, foi descrita a talha que as articula com o cadeiral. No entanto, ainda não analisámos essa talha que compreende uma parte e que absorve os dois espaldares correspondentes aos assentos. Aqui, as duas placas de madeira branca determinam o fim do assento, uma vez, que para cima dessa zona, o cadeiral é invadido por estes dois elementos (fig. 133).

A sua base é esguia e totalmente revestida de motivos florais, substituindo o papel das pilastras douradas. Sobre a base, uma mísula composta por folhas de acanto e botões de flor apresenta, no topo, uma elegante concha. De lado, uma outra mísula, mas deitada, repete os mesmos motivos decorativos, exceptuando a concha. Ao centro, uma grande folha talvez de loureiro e uma outra de acanto, preenchem o espaço. Visto que a forma geométrica do conjunto é o triângulo, o pormenor que se segue é um friso que vai de uma das mísulas à outra, em forma curvilínea, decorado com pequenas e ritmadas folhas aparentemente de castanho. Sobre o friso, um conjunto circular de cinco folhas de acanto invertidas, que servem de base para três folhas de difícil designação, sobre as quais correm três grinaldas, que juntamente com as formas dos dois conjuntos de folhas, quase aparenta uma grande coroa. Ao lado este conjunto desabrocha um gigantesco conjunto de folhas que, na verdade, serve de remate da cadeira (fig. 134).

Os espaldares na zona do assento arcebispal são bastante semelhantes aos restantes. No entanto, são consideravelmente mais pequenos, já que o seu espaço é ocupado pelas duas grandes janelas. Os elementos decorativos com concheados e os vasos e *bouquets* de flores fazem também parte da composição desta zona do espaldar (fig. 135). A grande diferença está nas placas de madeira branca que apresentam uma outra forma, assemelhando-se à das conchas. Estão completamente rodeadas de talha dourada (folhas de acanto) numa pequena área semicircular (fig. 136). A rodear essa mesma área, três folhas de acanto totalmente enroladas. Outro pormenor diferenciador é o facto das suas pilastras, além de menores, serem abauladas. Nas duas arestas que o cadeiral forma nesta zona, Miguel Francisco da Silva optou por manter no espaldar todos os elementos decorativos, substituindo apenas a placa de madeira branca por um ornamento de talha dourada, com as mesmas formas. Entre as grandes janelas, rematou o cadeiral com elegantes cordões em espiral de motivos vegetalistas e, a

terminar, com um rebento de flor (fig. 137). Os dois pequenos lanços de escadas que dão acesso a estes assentos apresentam os mesmos elementos decorativos dos referidos para o acesso às filas superiores laterais.

No que toca ao assento arcebispal, muitos detalhes há a observar, uma vez que, segundo o contrato, deveria ser executado de modo bem diferente dos restantes assentos. O espaldar é composto por quatro pilastras, sendo duas de menores dimensões e compostas por mais motivos florais que as restantes. As duas outras pilastras apresentam os mesmos troncos de mulheres, sendo estas duas mais robustas e com o mesmo tipo de cesto de flores. A principal característica é o acrescento no espaldar (fig. 138). Este remate é composto por dois cestos de flores e dois *bouquets*, um rosto angelical ao centro, ornado na base por duas grinaldas. Sobre este pormenor assentam as miniaturas de dois edifícios, de difícil caracterização, aluindo, talvez, à Jerusalém celeste, entre os quais pairam, espreitando entre nuvens, sete anjos policromados simbolizando os sete dias da Criação. No fundo deste cenário irrompem raios de sol de modo a formar um círculo (fig. 139).

Sobre todo o espaldar do cadeiral assenta um outro cenário luxuoso, onde predomina o encarnado e o dourado. O fundo pintado a encarnado é decorado com outro motivo vegetalista, reproduzindo cercis douradas, da autoria de Manuel Furtado de Mendonça. Este cenário foi concebido em oito fundos quadrangulares e dois rectangulares, em cada lado do cadeiral e por dois nas duas arestas. As duas divisões centrais e outras duas, são nas suas periferias aguçadas, sendo por isso compostas por um quadrado e um triângulo, enquanto as restantes divisões quadrangulares são compostas por um semicírculo. A separar cada divisão estão pequenas mísulas douradas com motivos vegetalistas e florais e, entre elas, placas de madeira em cor natural. Todo este cenário de fundo encarnado e dourado é ornamentado por um friso dourado, composto por rectas, curvas côncavas e duas triangulares, cujos motivos decorativos são sementes e folhas de acanto (fig. 140). Ao longo desse mesmo friso, estão pregados vinte e três grandes laços em cada um dos lados. São constituídos por talha dourada, com um leve sombreado a encarnado. Estes laços seguram um pano grosso e luxuoso, primorosamente talhado com riscas, dourado e de padrão predominante semelhante ao do fundo do cenário (fig. 141).

Após o cenário dourado e encarnado, sobre o friso dourado, encontra-se um outro, despojado de ornamentos, liso e em madeira de cor natural. Serve de suporte a

uma elegante decoração composta por folhas de acanto douradas, outras em forma de S não completamente douradas (somente nas suas pontas) e também inúmeros conjuntos florais. Em cada um dos lados, nas duas zonas em que o friso é em linha recta, vemos duas folhas de acanto unidas e encimadas por uma flor; nas zonas em que o friso é em linha côncava, representa-se um enorme conjunto de flores, umas maiores que outras, tendo no centro alguma folhagem. Nas duas outras linhas rectas, de cada lado do friso, acrescenta-se um elemento típico das decorações de fachadas de igrejas barrocas, com dois S's laterais e duas meias conchas, folhas de acanto; o fundo de madeira não dourada é composto por pequenos losangos e no centro a apresentação da parte exterior de uma concha – que por norma não é representada – acompanhada por cinco formas geométricas (fig. 142).

Os quatro fundos de linha triangular são os mais interessantes. Sobre o friso de madeira, compõem-se de folhas de acanto douradas e duas somente nas pontas, enquanto ao centro, surge uma grande concha embutida em folhas de acanto que acompanham o formato da concha. Por baixo dos laços, dois meninos anjos pairam com as suas asas policromadas, segurando uma placa dourada protegida por motivos vegetalistas. Nelas está patente uma inscrição, tanto no lado da Epístola, como no do Evangelho: “Hinges Chorus”.²¹⁶

Na continuação, impõe-se o elegante conjunto de oito janelas simuladas, de grande qualidade pictórica e apuro perspectico. Somente as duas mais próximas do assento arcebispal são, talvez, as originais, já que as restantes resultam de um restauro da década de 1990 e, segundo fotografias reproduzidas na monografia de Gerhard Doderer, são iguais às que lá vemos hoje. Entre cada quatro destas janelas, abre-se uma área rectangular pintada de encarnado e com decorações vegetalistas a dourado. As janelas são tripartidas, provocando no fundo azul acinzentado a ilusão de que se avista o exterior. Encontram-se segundo a pintura de Manuel Furtado de Mendonça, sobre uma estrutura de mármore rosa, ornamentado por pinturas com folhas de acanto. Sobre cada conjunto de duas janelas, um conjunto de franjas douradas e encarnadas, suportando quatro grandes folhas de acanto e uma concha com folhagem, ao centro (fig. 143).

No do espaldar arcebispal, encontram-se reunidos todos os elementos decorativos do conjunto do Coro-Alto. Mas o que ali avulta é, sem dúvida, o grande

relógio, de estrutura circular, sobre folhas de acanto e vieiras douradas. Os seus números romanos são de ferro, tal como os ponteiros e o fundo em metal dourado, imitando os raios do sol. Infelizmente ainda não foi possível verificar o fabricante. Sobre o relógio, uma decoração composta também por vieiras e folhas de acanto primorosamente douradas. Este remate une-se aos varões que suportam os dois grandes cortinados encarnados, que, não sendo já os originais, as reproduzem muito fielmente. Os seus varões são compostos por oito borlas encarnadas e douradas, sobre as quais assentam duas grandes meias conchas, motivos vegetalistas e ao centro um rosto angelical coroado por flores. Todos estes elementos decorativos apresentam-se numa estrutura constituída por rótulas de madeira de cor natural – três em cada janela e duas mais pequenas sobre o relógio mecânico (fig. 144).

Por fim, há que mencionar as duas portas de acesso ao Coro-Alto, também executadas por Miguel Francisco da Silva. São constituídas por duas aberturas e oito almofadas quadrangulares, com um pequeno apontamento a dourado e duas pequenas mísulas totalmente douradas nas duas arestas superiores. Despojadas de ornamentação, devem a sua robustez à espessura e altura de mais de dois metros. O espaldar do cadeiral passa sobre elas, tendo, como detalhe, os dois rostos de anjos sobre cada uma das suas aberturas (fig. 145).

Ao centro do cadeiral, encontra-se o antifonário ou estante de coro, cuja autoria não é posta em causa, uma vez que no contrato celebrado com Miguel Francisco da Silva para a feitura do cadeiral, não está explícito a realização de uma estante. Mede sensivelmente, 3.60 metros de altura e 1.36 metros de largura. A partir de uma análise cuidada é possível afirmar que foi construída entre 1737 e 1738, por ser de pau-santo, tal como o cadeiral. Apresenta ferragens de cobre e a madeira é parcialmente dourada. Os principais motivos decorativos são também, os mesmos apresentados no cadeiral: folhas de acanto, cravos, margaridas e outros. Na base, quatro cravos envolvidos em folhas de acanto, todos dourados, realçando-se da cor natural da madeira (fig. 146). Segue-se uma espécie de coluna totalmente entalhada e harmonizada pelo jogo de cores entre o castanho e o dourado. O descanso para colocar os livros é constituído por quatro lados, tendo como principal objectivo, a utilização dos grandes livros de mais de 60 centímetros de lado, de leitura de partituras, que se encontram no Arquivo da Sé de Braga. Os descansos – em cada lado

²¹⁶ Actualmente, um dos anjos sem uma das asas

– são ornamentados por ferragens circulares, por um fundo levemente talhado em baixo-relevo constituído por quatro folhas de acanto e várias margaridas (fig. 147). No cimo, após os descansos, quatro botões de flores, idênticos aos que encontramos no remate dos espaldares, englobados num conjunto decorativo vegetalista também ele, totalmente dourado (fig. 148).

3. Os tectos do Coro-Alto

3.1. Contexto histórico - a origem da pintura dos tectos portugueses e o seu desenvolvimento

Os motivos decorativos na pintura portuguesa do século XVI tiveram como principal característica o *grotesco* italiano-flamengo, evidenciado, na sua maioria, nas pinturas de tectos em caixotões de madeira.²¹⁷ No entanto, é no final do século XVII e no princípio do seguinte que a pintura portuguesa de tectos evolui grandemente, devido às intervenções do pintor florentino Vincenzo Baccherelli, autor de vários trabalhos em Lisboa, sendo o único subsistente o da antiga portaria de São Vicente de Fora, datado de 1710.²¹⁸ O seu modelo desenvolveu a técnica da perspectiva e do ilusionismo, tendo sido seguido por muitos portugueses e aperfeiçoado com o apoio do tratado de Andrea Pozzo, de 1693-1700²¹⁹, muito divulgado e traduzido por Frei António Vilaça e Figueiredo Seixas.

Fruto dos conhecimentos adquiridos com Baccherelli e o tratado de Pozzo, são por exemplo, os trabalhos de António Lobo, autor do

“tecto da igreja de Nossa Senhora da Pena em 1718; António Simões Ribeiro, a trabalhar em Coimbra e Santarém, em 1723, e depois no Brasil, em Salvador da Bahia, entre 1734 e 1745; Lourenço da Cunha a pintar a abóbada do Santuário do Cabo Espichel desde 1740; Luís Gonçalves Sena, activo em Santarém entre 1747 e 1791. Nota-se ainda, como expressões de grande valor para a pintura de tectos, João Nunes de Abreu em c. 1730 na pintura da igreja do Menino Deus, Gaspar José Raposo na

²¹⁷ V. Serrão, 2000, pp. 356-357

²¹⁸ V. Serrão, 1990-92, pp. 113-135

²¹⁹ Moraes Mello, 2004, p. 28

decoração do tecto da capela-mor da igreja da Encarnação, e José António Narciso e Pedro Alexandrino na decoração do tecto da nave da igreja do Santíssimo Sacramento em 1798, todas em Lisboa.”²²⁰

O ilusionismo perspectico fez desenvolver as decorações de interiores por meio das falsas arquitecturas, caracterizadas por Magno Moraes de Mello em dois ramos: as pinturas sem ponto de fuga principal nem pirâmide visual, como o tecto da igreja de Nossa Senhora da Ajuda em Peniche, do início de setecentos, de Pedro Peixoto, e as pinturas tridimensionais incorporadas em espaços arquitectónicos.²²¹

Os motivos decorativos que lhe estão associados repartem-se por seis tipologias:

- a primeira, define uma decoração totalmente direccionada para a representação da talha em caixotões, como é exemplo a da igreja de São Francisco em Ponta Delgada;
- a segunda, defende a representação da temática em molduras de talha muito trabalhada, como podemos encontrar na igreja de Santos-o-Velho em Lisboa, executada por José Ferreira de Araújo em 1697 e, em Braga, na igreja do Convento do Salvador;
- a terceira, mistura a técnica do brutesco dos séculos XVI e XVII com as *ferronneries* francesas, dando origem a um estilo nacional, ou seja;
- à quarta, que consiste na não representação de figuras pagãs, valorizando a representação floral, entre outros aspectos, suportados em madeira ou em reboco abobadado, como os tectos da Sala dos Actos da Universidade de Coimbra, de 1695;²²²
- a quinta, consiste num enquadramento ilusionista, onde se dá importância à compartimentação do espaço interior, não existindo uma visão única, tal como na igreja de São Lourenço de Almancil, no Algarve, executado por Policarpo de Oliveira Bernardes;

²²⁰ Idem, p. 29

²²¹ Idem, p. 30

²²² Idem, p. 31

- por fim, a sexta tipologia é caracterizada pela arquitectura perspectivada, em suportes de madeira ou rebocados, como na igreja de São Paulo dos Paulistas, em Braga.

A pintura de tectos em Portugal que chegou aos nossos dias vem do século XVI, tendo-se desenvolvido até ao século XVIII, atingindo o apogeu no reinado de D. João V, com base no brutesco e, principalmente, nos modelos maneiristas.²²³ A mais antiga pintura ilusionista em tectos portugueses encontra-se na igreja de São Roque, em Lisboa, executada por Francisco Venegas, entre 1588 e 1590. Nesta pintura destaca-se a falsa arquitectura, constituída por três cúpulas com balaustradas. Entre os tectos quinhentistas portugueses mais notáveis contam-se ainda os do Palácio dos Condes de Basto, em Évora, datados de 1578, da autoria de Francisco de Campos e os de Mosteiro de Jesus em Setúbal, de Francisco Venegas, entre outros.²²⁴

A decoração do brutesco português, ligada aos motivos ornamentais clássicos, desenvolveu-se a partir das novas tendências italianas do final do Quatrocentos, maturadas por Rafael e difundidas por toda a Europa.²²⁵ Caracteriza-se pelos seus “arabescos, florões e volutas simplificadas”,²²⁶ colocadas em caixotões poligonais de várias formas, sendo exemplo disso, uma das casas nobres de Góis, na região de Coimbra. Em Portugal, a junção do saber italiano com o flamengo em meros elementos decorativos de suporte, foi introduzido muitas vezes, em formas bastante estranhas por artistas portugueses, em representações de “folhas de acanto, flores e frutos, grinaldas, cartelas e medalhões”.²²⁷

Na pintura ilusionista setecentista, o painel central de um conjunto adquiriu a posição de painel perspectico. O gosto pela figuração perspectica surgiu com a representação de temáticas através de um quadro recolocado. Com a Contra-Reforma, o modelo foi substituído através de rasgamentos, no entanto, em Portugal o quadro recolocado continuou a ser utilizado até ao final do século XVIII. Este facto deve-se a todas as pinturas de brutesco com temas centralizantes e à diversidade de ornamentos em torno da cartela central, que vieram a perder a sua deslumbrante qualidade, com a prática da visão frontal, utilizada no Neoclassicismo.

²²³ Idem, p. 37

²²⁴ Idem, p. 48

²²⁵ Para aprofundar o tema, consultar A. Zamperini, 2007

²²⁶ Idem, p. 60

²²⁷ Idem, p. 58

Após o aperfeiçoamento das várias técnicas da perspectiva, os pintores portugueses (apoiados nos tratados italianos) iniciaram um estudo sobre o que seria necessário para obter o domínio da técnica e maior harmonia no todo da pintura. Assim, eliminaram o excesso de frontalidade figurativa, das simplificadas cartelas, da valorização do tema ou figura centralizada, entre outros aspectos. Estas medidas ajudaram a que, durante todo o século XVIII, o espaço central das pinturas de tecto se desenvolvesse.²²⁸ É também durante o Período Barroco que a pintura de tectos promove o conceito de profundidade e multiplicação de planos espaciais: são muitos os temas com pelo menos três planos espaciais, através do escorço figurativo, maioritariamente, no caso da abóbada forrada ser de pequenas dimensões, tendo como exemplo a capela-mor da igreja da Encarnação em Lisboa.²²⁹

A pintura perspectica de tectos portugueses não desenvolveu, como noutros países europeus, a técnica da ilusão. Tal deve-se ao facto da pintura de tectos barrocos ter-se acomodado à compartimentação das temáticas. Daí o quadro recolocado ser apresentado em Portugal, nos variadíssimos exemplares, como a única forma de “representação na pintura de perspectiva arquitectónica”.²³⁰ A partir da análise de exemplares de todo o País, nota-se que a influência que gerou todas as pinturas durante o reinado de D. João V, não se representa em Braga,²³¹ não utilizando de forma sistemática a técnica da perspectiva e das falsas arquitecturas, mantendo assim, a técnica da representação frontal das figuras, predominando a decoração brutesca.

Tal facto, deve-se às diferenças de mentalidade, sensíveis nos dois grandes centros de produção: Lisboa, núcleo do poder régio e Braga do poder religioso. Magno Moraes de Mello afirma que este facto resulta de Braga ter-se desenvolvido “distante das transformações ocorridas em Lisboa no âmbito das novas concepções formais e estéticas, além da falta de contacto com a tratadística da época, no que diz respeito à perspectiva e à sua aplicação na pintura”,²³² mas, a verdade é que muitos dos artistas activos na cidade eram de outras zonas do País e tiveram certamente contacto com a tratadística em circulação na época. A meu ver, o conservadorismo e tradicionalismo barroco de Braga deve-se, sobretudo à natureza das solicitações e mentalidade dos encomendadores – o que não quer dizer que não fossem

²²⁸ Idem, p. 96

²²⁹ Idem, p. 105

²³⁰ Idem, p. 112

²³¹ Moraes Mello, 2004, p. 173

conhecedores das tendências praticadas na capital, no caso do arcebispo e cabido. No Convento do Salvador em Braga, o tecto da capela-mor apresenta a tendência pictórica que se conhecia em todo o País. O seu encomendante, uma congregação de monges beneditinos é exemplo de quem desejava a evolução, contrariando assim o parecer da afirmação de Magno Mello.

Em Braga, na decoração com pintura ilusionista prevaleceu a técnica do quadro recolocado, ou seja, manteve-se, mais uma vez, fiel ao brutesco do século XVII. A representação frontal é sem dúvida uma característica do pintor Manuel Furtado de Mendonça, gerador de uma corrente bracarense, o que dificulta a determinação da autoria de muitos desses tectos. O pintor caracteriza-se pela tradição diversificada na pintura e na geometrização do espaço, afastando-se do gosto pela quadratura, perspectiva, escorço figurativo e pela própria disposição temática.²³³ Uma outra característica nas pinturas de Manuel Furtado é a aparição de ilustrações do tema alusivo, através de fitas com expressões em latim.

Entre 1722 e 1738, multiplicaram-se na cidade de Braga os tectos ilusionistas, tendência que naturalmente chegou à Catedral.²³⁴ Quando se decidiu pela remodelação de todo o Coro-Alto da Sé, o cabido preocupou-se também com a pintura dos tectos, tendo iniciado o projecto pela pintura do zimbório, no ano de 1737. De seguida, deu-se entre os anos de 1737 e 1738, a pintura e douramento da talha de todo o complexo dos órgãos. As pinturas do subcoro e tectos das naves laterais são as que suscitam mais dúvidas quanto ao seu executante e respectiva datação, como ainda as do tecto sobre o cadeiral, uma vez que o que lá existe data do século XX.

A pintura de Manuel Furtado de Mendonça foi bastante significativa para a pintura de perspectiva na cidade de Braga. Não estamos perante um pintor, superior aos da sua época, mas de alguém que procurou fugir um pouco à tendência dos esquemas do brutesco e dos conceitos da quadratura.²³⁵ Os principais motivos temáticos e decorativos que utilizava foram identificados por Robert Smith – o primeiro historiador que dele se ocupou – tarjas com folhagens, cestos de flores, pássaros e meninos anjos, que, segundo Smith, são executados muito ao estilo nacional e tendencialmente fiéis às pinturas de azulejos.

²³² Idem, p. 174

²³³ Idem, p. 178

²³⁴ Moraes Mello, 1995, pp. 157-188

²³⁵ Idem, pp. 157

A falta de documentação sobre as obras então executadas na Sé de Braga dificulta, como se compreende, o conhecimento da sequência das intervenções que aqui tiveram lugar.

3.2. O fresco primitivo no tecto da zona do cadeiral e a sua substituição

A partir da pesquisa de arquivo efectuada, demos com um documento já publicado, relativo à feitura do tecto da zona do cadeiral em 1423, contratado em Lisboa ao pintor Gonçalo Gonçalves. Trata-se de um recibo quatrocentista que suscita, no entanto, algumas questões, a explorar nesta Dissertação.²³⁶

Segundo Alberto Feio,²³⁷ que também dele se ocupou, e Maria Helena Matos, a datação registada neste recibo não poder ser verdadeira, isto é, fá-lo remontar a 1323. Para obter mais uma opinião paleográfica sobre o documento, recorremos então ao parecer de Luís Filipe Araújo,²³⁸ dos Arquivos de Braga, dado que Maria Helena Matos apresenta duas justificações em apoio na sua teoria.²³⁹ A primeira, em virtude de “quatrocentos” estar escrito em números romanos e por isso, o tabelião poder ter-se enganado e colocado mais um “i”. Para demonstrar que na realidade o tabelião não se enganou é necessário relembrar que na escrita medieval era habitual escrever os séculos em números romanos, sendo que utilizavam uma pequena vírgula para identificar o “quatrocentos”, ou seja, colocava-se “iiii`”. A segunda justificação da autora é que a sua pesquisa no Arquivo da Torre do Tombo não identificou nenhum indivíduo, vivo no século XV, chamado Gonçalo Gonçalves. Ora, como passamos a apresentar, existem documentos que comprovam a existência de algumas personagens envolvidas no recibo, que eram vivas no século XV.

No recibo da pintura, aparece como testemunha o nome do tabelião João da Barca, que em 1434 autenticou, com o seu estatuto profissional, dois instrumentos de aforamento de casas em Alcáçovas²⁴⁰ e locais de cultivo na Ribeira da Sardinha.²⁴¹

²³⁶ ABD, Colecção Cronológica, Caixa 24

²³⁷ A. Feio, 1925, pp. 1-8

²³⁸ A quem agradecemos a sua inteira disponibilidade no trabalho de transcrições paleográficas

²³⁹ Maria Helena Matos, p. 24

²⁴⁰ Catálogo do cartório da casa dos Viscondes de Vila Nova de Cerveira, cx. 1, n° 8, fol. 1v, 2

²⁴¹ Idem, fol. 2v, 3, 3v

Estes dois documentos encontram-se no tombo relativo a propriedades, rendas, foros, privilégios, bulas e alvarás dos morgados de Santa Ana e de São Lourenço de Lisboa, Gaião e Santo Estevão de Beja. Relativamente a Gomes Martins, tabelião do recibo do tecto do Coro-Alto, foi também o responsável pela validação do instrumento de aforamento de umas lojas em Vila Franca de São Gião em 1435,²⁴² entre muitos outros também possíveis de identificar. Um outro documento autenticado por Gomes Martins é citado por Pedro de Azevedo, datado de 18 de Abril de 1442, em Lisboa, relativo a um resigno.²⁴³ Outro tabelião que se apresentou como testemunha do recibo do tecto de Braga, Vasco Gonçalves, é referido como homem do clero, tesoureiro e criado do cabido, tendo sido num documento de 1438, nomeado abade da igreja de São Vicente de Mascotelos; podendo, eventualmente, tratar-se da mesma pessoa.²⁴⁴

Assim, com o conhecimento destes indícios documentais, pode concluir-se estar a datação efectivamente correcta. A única dúvida porventura persistente é o facto de Luís Reis Santos aludir à existência de documentos, entre 1325 e 1348, onde consta o nome do pintor lisboeta, Gonçalo Gonçalves em Braga, sem deles comunicar a respectiva cota de arquivo.

Consta que a temática de pintura seria relativa a Nossa Senhora da Assunção, encomendada pelo arcebispo D. Fernando da Guerra. A escolha desta temática é desconhecida, mas, uma vez que a padroeira da Sé de Braga é Santa Maria, é possível que isso explique as várias representações da Virgem, a partir dos seus ciclos marianos.

Segundo Eduardo Pires de Oliveira, no período Vacante (1728-1741), o cabido mandou não só executar um novo cadeiral e órgãos, mas também um fresco para o Coro-Alto, acrescentando existir um desenho ou gravura dessa mesma pintura.²⁴⁵

O problema é que isto carece ainda de base documental. Cremos, que a pintura de 1423 se conservou até ao século passado, tendo havido em 1923-25 um primeiro restauro de que subsiste informação escrita, seguido em 1942-49 de um outro conduzido pelo pintor Augusto Tavares²⁴⁶ e um terceiro em 1990-92, sem

²⁴² Idem, fol. 4v, 5, 5v

²⁴³ P. de Azevedo, 1914, pág. 61

²⁴⁴ A.M.A.P. – código parcial 8-3-1-8

²⁴⁵ Estes últimos dados foram gentilmente transmitidos em conversa pessoal, o que agradecemos

²⁴⁶ SIPA – IPA.00001050

comprovação.²⁴⁷ Este último restauro, acompanhado pela DGEM, levou à perda do fresco primitivo, uma vez que se utilizou uma tinta para tapar as cores e os motivos anteriormente pintados, de modo a não se confundir com os actuais. O tema agora representado é Nossa Senhora de Conceição.

Actualmente, a pintura mostra a Virgem no centro de uma moldura dupla, ornada com vários tipos de folhas de acanto. A cor de fundo é um branco pérola, desenvolvendo-se, toda a decoração de acanto e de concheados é pintada com tons de encarnado, verde, amarelo e azul acinzentado (fig. 149).

3.3. A pintura do subcoro e naves laterais

As pinturas sobre madeira do subcoro e dos tramos das naves laterais reflectem uma tendência provincial.²⁴⁸ Se as compararmos com a pintura do tecto do zimbório, nota-se um menor valor técnico. Pelo contrato da pintura do zimbório é possível saber que Manuel Furtado de Mendonça teve como colaboradores, Luís Furtado e Jerónimo Rocha (autor do tecto da Santa Casa da Misericórdia de Chaves em 1742),²⁴⁹ o que nos leva à possibilidade de ter tido também colaboradores na feitura do tecto do subcoro e naves laterais. Aqui a técnica da perspectiva, das falsas architecturas, do movimento e representação das figuras é executada de uma forma ainda mais tosca e amadora. A harmonia entre a construção e a architectura pintada mostra-se simplista e sem qualquer integração.

Contam-se no total cinco pinturas, sendo que a do subcoro e as duas laterais assentam numa abóbada de aresta, com cinco arcos abatidos, dez capitéis sobre fustes lisos e cilíndricos e doze mísulas, quatro por cada tramo. Os capitéis são compostos por motivos vegetalistas e marinhos, ou seja, várias conchas entrelaçadas, excepto nos dois capitéis centrais do lado do altar, que apresentam uma águia coroada olhando em direcção ao altar e do lado oposto, uma outra olhando na mesma direcção, mas sem coroa (fig. 150). Por sua vez, as mísulas apresentam-se escalonadas com linhas rectas e

²⁴⁷ Segundo informação que nos foi comunicada pela Conservadora do Museu da Sé de Braga Fernanda Barbosa, o cônego da cultura, nunca regista ou guarda em arquivo as mudanças e obras, tal como os seus valores, adequadamente

²⁴⁸ Vitor Serrão, 1990-92, pp. 113-136

²⁴⁹ Moraes Mello, 1995, p. 168

sem qualquer tipo de ornamentação (fig. 151). Os arcos abatidos sobre os capitéis pertencem à mesma tipologia do arco que divide a zona dos órgãos da do cadeiral: pintura encarnada, verde e dourada, semelhante ao aspecto do mármore pintado, devido aos sombreados (fig. 152).

Quanto ao tecto do subcoro, a falsa architectura é sugerida pelos quatro capitéis semelhantes aos construídos e citados anteriormente, com grandes conchas, folhas de acanto e volutas sobre as quais corre o entablamento de pedra com três ângulos agudos e quatro linhas curvas respectivas aos quatro lados do tramo, assim como duas pequenas representações humanas segurando a concha central (fig. 153). Na base deste tema alusivo, vemos a *Apoteose de São Pedro de Rates*. Apresentam-se dois meninos anjos sentados no entablamento, com fitas encarnadas ao pescoço, segurando o brasão arcebispal de D. Rodrigo de Moura Teles e com uma fita branca sobre eles, contendo a inscrição *S. Petrus Ratensis Primus Archiepiscopus Bracharensis* (fig. 154), o que nos coloca a seguinte questão: a partir desta inscrição, pressupõem-se que o primeiro arcebispo de Braga foi São Pedro de Rates, mas na realidade foi bispo. Poderemos assim, estar perante uma homenagem de título simbólico. Nos restantes três lados desta pintura encontram-se conjuntos de dois meninos anjos. No que toca às suas representações, estes anjos apresentam expressões fisionómicas bastante distintas, além de uma movimentação suave, destacando-se os dois que seguram o brasão, onde o movimento das suas luxuosas fitas encarnadas dá a ilusão de estarem num ambiente ventoso.

O ponto de fuga da cena principal foi colocado num céu muito azul, que só não se apresenta mais limpo por devido a uma leve neblina esbranquiçada. No entanto, a subida aos céus do Santo faz com que esta neblina se dissipe no seu percurso. Ao centro, em apoteose, São Pedro surge numa robusta nuvem acompanhado por anjos tocando instrumentos de sopro e outros esvoaçando em seu redor. As suas vestes brancas, símbolo da pureza, encarnado símbolo do sacrifício e azul da eternidade, mostram cores muito vivas, ao mesmo tempo que um esquematismo no que toca aos contornos do corpo. Comparando com o movimento ainda mais simplificados dos meninos anjos, a figura principal apresenta-se mesmo como que congelada (fig. 155).

No âmbito da pintura dos tramos das naves laterais, tudo muda. Ambas as pinturas apresentam elementos architectónicos, como os entablamentos fingindo

pedra arrozada e ornamentada ao centro por tons de azul que se assemelham ao dos azulejos. Tem também a ornamentar todo o conjunto, quatro grandes *bouquets* de flores e fetos variados. Os entablamentos, por sua vez, unem-se ao centro, formando uma espécie de medalhão decorado por flores de hortênsias e de brássicas e ainda por rótulas; de fundo tem uma pintura azulada, também alusiva a azulejos e ao centro, um grande botão de flor rodeada por folhas de acanto (fig. 156 e 157).

A pintura dos dois segundos tramos laterais apresenta os mesmos motivos decorativos, num fundo branco adornado nas periferias por entablamentos, fingindo mármore rosa e cinzento. Assim, o tema das pinturas assenta mais uma vez numa falsa arquitectura (fig. 158). O maior dos entablamentos é decorado, nos seus caixilhos rectangulares e quadrangulares, por motivos vegetalistas, maioritariamente, folhas de acanto (fig. 159). Sobre cada entablamento, um remate com grinaldas e um grande botão de flor. Quatro representações femininas, duas em cada lado, debruçadas sobre o remate do entablamento, pintadas a azul, imitam azulejos azuis e brancos do princípio do século XVIII (fig. 160). Os seus cabelos são curtos e as vestes todas diferentes, tendo apenas em comum o facto de serem vestidos acusando os contornos do corpo das mulheres e o movimento das figuras. Nos lados que determinam a largura do tramo, o pintor executou um pequeno motivo decorativo, constituído por vários tipos de folhas, nomeadamente de acanto e loureiro.

3.4. A pintura no zimbório

O tecto do zimbório foi concebido a partir do trabalho de talha executada por Marceliano de Araújo, aquando da talha dos Órgãos do Coro-Alto, a que procedeu a criação da falsa arquitectura. Todo o conjunto foi por ele executado e por Manuel Furtado de Mendonça, pensado para ter duas possíveis visões: a falsa arquitectura que só faz sentido se vista quando se está de saída e só falta olhar para o Coro-Alto, levantando-se a cabeça e visualizando no ângulo certo; de seguida o espectador vê-se obrigado a contornar, virando-se de novo para o altar para assim poder contemplar aquele fresco central que quase parece estar em movimento (fig. 161).

A pintura de Manuel Furtado de Mendonça está inserida no cenário da talha executada por Marceliano de Araújo. As duas artes, pintura e escultura, unem-se

através da falsa arquitectura do pintor: um conjunto de seis colunas cinzentas escuras, de fuste liso e quadrangular e de capitéis com motivos vegetalistas estilizados (fig. 162). Entre as colunas, cortinados encarnados com leves desenhos a dourado e franjas compostas por ricas borlas dourados. Estes mesmos cortinados são identificados na talha e respectiva pintura no cadeiral, pintado também por Manuel Furtado de Mendonça. Sobre as colunas e cortinados assenta um friso simples em tons dourados e castanhos, sobre o qual se desenvolve o cenário de fundo, um céu azul, mas um pouco nublado, de leves nuvens brancas; e dois grandes conjuntos de colunas de fustes lisos e cilíndricos com capitéis dóricos.

A zona da falsa arquitectura é o primeiro ponto perspectico de todo o conjunto. De seguida, os seis *putti* que se encontram sobre o friso, três a puxar as cordas que seguram o grande pano encarnado, apresentando assim, o tema principal da pintura, enquanto dois outros ajudam, puxando o próprio pano – um deles olhando fixamente os espectadores – e um sexto, mais novo, que se debruça sobre o entablamento, dá a sensação que não ajuda os restantes por ser mais jovem. O movimento destes *putti* é bastante primário e rígido, não se mostrando totalmente natural (fig. 163).

O último ponto em que se evidencia a técnica da perspectiva é exactamente no tema principal, sendo ele os *Esponsais da Virgem*. Aqui a arquitectura volta a ter destaque com o pano de fundo: arcos de volta perfeita e abóboda de meio canhão, capitéis coríntios e colunas quadrangulares lisas (fig. 164).

Mesmo com uma falsa arquitectura de pouca qualidade perspectica, poder-se-á afirmar que o jogo ritmado do pintor equilibra todo o conjunto. A primeira fase da falsa arquitectura é semelhante a esta última, diferindo da segunda fase, ou seja, o artista alterna o tipo de colunas, fustes e capitéis, assim como as próprias cores que utiliza para estes e outros aspectos arquitectónicos.

Num primeiro plano, apresentam-se as dez personagens, minuciosamente expostas a partir de uma linha imaginária horizontal, sendo que três são testemunhas de São José com o bordão de açucenas, símbolo da pureza, e as outras três da Virgem Maria. No entanto, revelam pouca animação e expressividade, destacando-se apenas, o leve movimento das vestes das três figuras centrais, muito devido às pregas. Mas é também necessário lembrar que, segundo Moraes de Mello, esta pintura “foi restaurada no século XIX e portanto apresentam alterações de repinte”, não havendo

registo documental dessa intervenção.²⁵⁰ As três figuras centrais são os noivos e o celebrante. A décima personagem, atrás de São José, segura uma espécie de pequeno bastão iluminado na ponta – a personagem e adereço não são comuns na representação do tema, mas sim um homem partindo um bastão com o joelho. As vestes são simples e modestas, à excepção das do celebrante (vestido com cores quentes e vivas) e das da Virgem Maria (azul e branco, simbolizando a pureza).

A cena principal está emoldurada com motivos decorativos diversos: nos cantos e no cimo do arco, cabeças de anjos com as suas asas e vários conjuntos de flores e fitas ao longo de toda a moldura.

A alusão aos esponsais da Virgem aparece num contexto não muito vulgar, já que a temática do conjunto do Coro-Alto da Sé de Braga é sobretudo musical. No entanto, uma possível justificação da escolha deste tema é, mais uma vez, o facto de Nossa Senhora ser a padroeira da Sé e o cabido ter decidido dedicar-lhe a pintura do zimbório.

²⁵⁰ Idem, p. 164

Considerações Finais

O estudo do Coro-Alto da Sé de Braga que agora concluímos, levanta várias questões, a que procurámos dar a resposta possível, colocando tendo em alguns casos, sugestões, dada a impossibilidade de uma resposta definitiva.

Iniciámos a nossa pesquisa pela visualização da talha de cada objecto que compõe o Coro-Alto, fotografando todos os pormenores aparentemente pertinentes, sendo necessário, para as imagens com menor definição, ter em conta a dificuldade em fotografar o espaço, devido à luminosidade. Este processo foi acompanhado por um levantamento do material de arquivo relacionado com o mesmo.

Esta primeira fase da Dissertação e respectiva estrutura, foram pensadas ainda antes do início oficial da realização do trabalho de investigação. Assim, após a primeira visita a Braga, alguns elementos do projecto sofreram modificações. O primeiro teve em linha de conta o facto de o Coro-Alto ser constituído não só pelas pinturas do tecto e do cadeiral, como também pelos seus órgãos, uma vez que estão ligados por escadas de acesso entre zona de cadeiral e zona de teclados. O segundo aspecto foi relativo ao desconhecimento de documentação sobre todas as pinturas de tecto do conjunto. O terceiro aspecto, também relacionado com documentos, foi a inexistência dos desenhos preparatórios para as pinturas. O quarto aspecto, mais uma vez relacionado com fontes arquivísticas, foi não se ter encontrado os nomes de todos os trabalhadores do Coro-Alto. Presumiu-se que isso seria possível, devido à existência de um documento relativo aos trabalhos na parte mecânica dos órgãos.

Assim, como se compreende, a estrutura desta Dissertação teve de ser modificada. Acrescentou-se um capítulo respeitante aos órgãos, que veio a revelar-se bastante importante em termos de iconografia: comunicação e harmonia entre a talha dos órgãos com a pintura do zimbório e naves laterais, assim como entre os elementos vegetalistas da talha dourada dos órgãos com os apresentados no cadeiral. Os aspectos documentais foram sem dúvida o maior obstáculo. Como se viu, conhecemos actualmente o contrato para dourar e pintar a talha dos órgãos e zimbório; o contrato da execução do cadeiral, estante de livros e portas, assim como o contrato da pintura do tecto sobre o cadeiral. É importante salientar que estes documentos se encontram publicados. No entanto, procurámos ir um pouco mais além, levantando questões e

encontrar novas soluções – como foi o caso relativo ao tecto de 1423. Persiste, infelizmente, o desconhecimento dos contratos respeitantes à execução mecânica, havendo somente recibos, descriminado as quantias recebidas pelos trabalhadores. Como também não localizámos os contratos relativos às pinturas dos tectos do zimbório, subcoro e naves laterais, que, por sua vez, teria sido o passo mais importante para se poder esclarecer a autoria e a não intervenção no tecto sobre o cadeiral na altura das obras do conjunto; e à execução da talha que forra os órgãos, que sabemos ter sido realizada por Marceliano de Araújo, mas não quais os seus colaboradores.

Em termos de pesquisa bibliográfica, como foi dito na Introdução, recorreremos, principalmente, a quatro historiadores. No caso das obras de Robert Smith, elas foram fulcrais para o conhecimento da evolução do cadeiral, como também para as suas diferenças. No entanto, os seus trabalhos, que foram sem dúvida pioneiros, estão hoje – em alguns aspectos – envelhecidos, devido à existência de novos dados, como tivemos ocasião de referir. No caso das monografias e artigos de Natália Ferreira-Alves, elas foram imprescindíveis principalmente em tudo o que tem a ver com a talha do Norte e para a análise do contrato da execução do cadeiral. No que toca à monografia de Gerhard Doderer, tivemos ali o instrumento necessário para o conhecimento da música litúrgica, do contexto do órgão no âmbito da devoção e para uma melhor abordagem da talha dos mesmos. Por fim, as monografias de Magno Morais Mello, colocaram-nos uma enorme questão: serão todas as pinturas do Coro-Alto (à excepção do sobre o cadeiral) da autoria de Manuel F. de Mendonça? Uma questão para a qual não se apresenta uma resposta definitiva.

O período de Sé Vacante em Braga (1728-1741) foi marcado por um apogeu de renovações, tanto arquitectónicas como artísticas no edifício religioso. Como ficou dito, a renovação de todo o Coro-Alto foi, sem dúvida, o maior contributo do cabido para a valorização da Sé da cidade. Daí o nosso único e exclusivo intuito: se Robert Smith fez o levantamento de todos os cadeirais portugueses, analisando-os sucintamente, apresenta-se, assim, a oportunidade de efectuar um estudo mais aprofundado sobre cada cadeiral. Assim, continuamos a tratar um tema que já apresenta algumas monografias, nomeadamente Dissertações, mas encarado como um mobiliário que faz parte de um Coro Baixo ou Alto. Sugerimos a possibilidade de efectuar um estudo tão pormenorizado como este, relativo aos Coros-Altos das Sés

Portuguesas, um outro sobre os Coros-Baixos e por fim, os Coro de Altar das Sé Portuguesas.

Assim, propusemos esta Dissertação de Mestrado, associando História da Arte com a das Ciências Musicais, dando a possibilidade ao leitor de conhecer as exigências técnicas que pressupõem a execução de um conjunto tão diversificado, permitindo uma visão alargada do Coro-Alto da Sé de Braga.

Bibliografia

Fontes Primárias

Arquivo Distrital de Braga

Salmo de Jerónimo Sequeira – Ms. 953

Salmo de Jerónimo Sequeira – Ms. 953-8

Salmo de António Gallassi – Ms. 953-9

Moteto de David Perez – Ms. 966-15

Livro de Notas – Ano 1737 – Cota 663

Gaveta das Concórdias – Doc. 88

Gaveta das Cartas, Liv.6 – Doc.85

Arquivo da Torre do Tombo

Catálogo do cartório da casa dos Viscondes de Vila Nova de Cerveira, Caixa 1, nº 8, fol. 1v, 2, 2v, 3, 3v, 4v, 5 e 5v

Arquivo Municipal Alfredo Pimenta

Código parcial 8-3-1-8

Consulta Geral

BORGES, Nelson Correia, “A talha”, in *Revista Monumentos*, nº 18, Lisboa, Edições DGEMN, 2003, pp. 65-73;

COSTA, Avelino, de Jesus da, *A Restauração da Diocese de Braga em 1070*, Lisboa, União Gráfica, 1956;

COSTA, Avelino de Jesus da, “Subsídios para a História da Música na Sé de Braga”, in *Diário do Minho*, Braga, 22 Jan. 1977;

FEIO, Alberto, *Dois Sepulcros Medievais e os seus artistas*, Coimbra, Coimbra Editora, 1925;

FERREIRA-ALVES, Natália M., “A actividade de pintores e douradores em Braga nos séculos XVII e XVIII”, in *IX Centenário da dedicação da Sé de Braga. Congresso Internacional, Actas.*, Braga, Universidade Católica Portuguesa / Cabido Metropolitano e Primacial de Braga, 1990, Vol. II/2, pp. 313-371;

_____ *A Arte da Talha no Porto na Época Moderna (Artistas e Clientela. Materiais e Técnica)*, Porto, Câmara Municipal do Porto, 1989, 2 vols;

_____ “Marceliano de Araújo”, in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editora Presença, 1989, pp. 37-38;

_____ “O douramento na policromia no Norte de Portugal à luz da documentação dos séculos XVII e XVIII”, in *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*, Porto, 2004, pp. 89-90;

- LAMEIRA**, Francisco Ildefonso, *A Talha no Algarve durante o Antigo Regime*, Tese de Doutoramento em História da Arte Moderna, Uni. do Algarve, Câmara Municipal de Faro, 2000;
- MEIRELES**, R. de Castro, “Miguel Francisco da Silva e a obra do "coro de cima" da Sé de Braga”, in, *IX Centenário da dedicação da Sé de Braga. Congresso Internacional, Actas.*, Braga, Universidade Católica Portuguesa / Cabido Metropolitano e Primacial de Braga, 1990, Vol. II/2, pp. 405-411;
- MELO**, Magno Morais de, *A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V (1706-1750)*, dissertação de Mestrado, Lisboa, Editora Estampa, 1996;
- OLIVEIRA**, Aurélio de, “Documentos e memórias para a História do Barroco Bracarense”, in *Bracara Augusta*, Braga, 1997, pp. 447-451;
- OLIVEIRA**, Eduardo Pires de, *Os grandes ciclos de obras na Sé Catedral de Braga e outros estudos de arte minhota*. Braga, APPACDM Distrital de Braga, 2004;
- _____, “Revisitar Marceliano de Araújo”, in *Misericórdia de Braga*, Braga, 2, 2006, pp. 115-140;
- SERRÃO**, Vítor, *A Pintura Protobarroca em Portugal 1612-1657. O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Lisboa, Editora Colibri, 2000;
- SILVA**, Américo da, *A arte de trabalhar a madeira*, Lisboa, Instituto Camões, 2003;
- SMITH**, Robert C., “A Talha do Porto”, in *Alguns retábulos e painéis de igrejas e capelas do Porto*, Porto, Câmara Municipal, 1963, pp. 263-320;
- WILLIAMS**, Peter; Barbara Owen, *The New Grove: the organ*. Londres, W. Norton & Company 1984;

ZAMPERINI, Alessandra, *Les grotesques*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007;

Consulta Especifica

ARAÚJO, Teresa Alves de, *A tipologia do órgão na obra de Frei Santo António Ferreira Vilça*, Vol. I, Dissertação de Mestrado da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1996;

ARENAS, L. Hecter, *Las sillerias de coro del maestro Rodrigo Alemán*, Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid, Vol. XXXII, 1966;

AZEVEDO, Pedro de, “Catálogo dos manuscritos do Museu Etnográfico”, in *O Arqueólogo Português*, v. 19, Lisboa, 1914, pp. 46-83 – consultado via Internet a 1 de Maio de 2013 –

http://bibliotecas.patrimoniocultural.gov.pt/oarqueologo/OAP_S1_v19_1914/OAP_S1_v19_1914_150dpi_pdf/p46-83/p46-83.pdf;

BANDEIRA, Miguel, *O espaço urbano de Braga em meados do século XVIII: a reconstituição da cidade a partir do Mappa das Ruas de Braga e dos índices dos prazos das casas do Cabido*, Porto, Editora Afrontamento, 2000;

BLOCK, Elaine C., *Corpus Medieval Misericords, Portugal-Spain (XIII-XVI)*, Turnhout, Brepols, 2003;

BRAGA, Maria Manuela Correia, *Os cadeirais de coro no final da Idade Média em Portugal*, vol. I, Tese de Mestrado da Univ. Nova de Lisboa, 1997;

BRAGANÇA, Joaquim O., “A Liturgia de Braga”, in *IX Centenário da dedicação da Sé da Braga. Congresso Internacional. Actas.*, Vol. III, Braga, Universidade Católica Portuguesa / Cabido Metropolitano e Primacial de Braga, 1990, pp. 117-126;

BRANDÃO, Domingos de Pinho, *Alguns retábulos e painéis das igrejas e capelas do Porto (Documentos e Memórias para a História do Porto – XXXII)*, Porto, Câmara Municipal do Porto, 1963;

BRANDÃO, Domingos de Pinho, “Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Diocese do Porto: Documentação”, in *Diocese do Porto. Subsídios para o seu estudo*, vol.I, Edittora Gráficos Reunidos, 1984;

BASTOS, Artur de Magalhães, *Estudos Portuenses*, vol. II, Porto, s.e.,1963;

CARNEIRO, Álvaro, *A Música em Braga*, Braga, Editora Separata de Theologica, 1959;

COSTA, Avelino de Jesus da, *O Bispo D. Pedro e a Organização da Diocese de Braga*, Vol. I, Coimbra 1959;

_____ “D. Diogo de Sousa. Novo fundador de Braga e grande mecenas da cultura”, in *Homenagem à Arquidiocese Primaz nos 900 anos da dedicação da Catedral*. Lisboa, Academia Portuguesa de História, 1993, pp. 169-181;

DODERER, Gerhard, *Os Órgãos da Sé Catedral de Braga*, s. l., Edições Barclays, 1994;

FERREIRA, Sílvia, *A Talha. Esplendor de um passado ainda presente (sécs. XVI-XIX)*, Editora Nova Terra, 2008;

_____ *A talha barroca de Lisboa, 1670-1720: os artistas e as obras*, Tese de Doutoramento na Faculdade de Letras de Lisboa, 2009;

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, *A escola de talha portuense e a sua influência no Norte de Portugal*, Lisboa, Edições Inapa, SA, 2001;

_____ “Breve ensaio sobre a obra de Miguel Francisco da Silva”, *Poligrafia*, nº2. Arouca: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, 1993, pp. 86-91;

_____ “De Arquitecto a Entalhador. Itinerário de um artista nos séculos XVII e XVIII”, in *I Congresso Internacional do Barroco, Actas Vol. I*, Porto, 1991, pp. 355-369;

_____ “Pintura, talha e escultura (séculos XVII e XVIII) no Norte de Portugal”, *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*, Porto, 2003, pp. 751-752;

FUBINI, Enrico, *Estética da Música*, Lisboa, Edições 70, 2008;

GEIRINGER, Karl, *Instruments in the History of Western Music*, London, George Allen & Unwin Ltd, 1978;

JALÔTO, Fernando Miguel Marques, *Música de Câmara da 1ª metade do século XVIII nas fontes do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.*, Dissertação de Mestrado em Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, 2006;

MATOS, Helena Maria de Araújo de Carvalho, “Estudos sobre a Sé de Braga”, in *Bracara Augusta* nº 9-10, Braga, 1960, pp. ;

MARTINES, González Rafael, *Catedrales de Castilla y León Catedral de Palencia*. s.l., Editorial Edilesa, 2002;

MASSARA, Mónica F., *Santuário do Bom Jesus do Monte – Fenómeno Tardo Barroco em Portugal*, Braga, Editora Confraria do Bom Jesus do Monte, 1988;

MARQUES, José, *A Arquidiocese de Braga no século XV*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988;

MELO, Magno Morais de, “Manuel Furtado e a pintura de tectos joaninos em Braga”, *Mínia*, Braga, 3ª série, 3, 1995, pp.157-188;

MICHELS, Ulrich, *Atlas da Música*, Vol. I e II, Lisboa, Edição Gradiva, 2003;

MOREIRA, Rafael, *Jerónimos*, Editora Verbo, 1987;

MOREIRA, Rafael, “Os autores do retábulo e cadeiral (1515-1516) ”, in *Monumentos 19*, Edições DGEMN 2003, pp. 65-67;

OLIVEIRA, Aurélio, “Economia e sociedade do Barroco, in *O Barroco em Portugal e no Brasil*, Braga, Edições ISMAI e CEDTUR 2012;

OLIVEIRA, Eduardo Pires de, *Estudos sobre o século XVIII em Braga: história e arte*, Braga, Edições AAPPACDM, 1993;

_____, *Riscar, em Braga, no século XVIII e outros ensaios*, Braga, Edições APPACDM, 2001;

RIBEIRO, Maria do Carmo Franco, *Braga entre a época romana e a Idade Moderna. Uma metodologia de análise para a leitura da evolução da paisagem urbana*, Tese de Doutoramento da Univ. do Minho, 2008;

SERRÃO, Vítor, “A Pintura de Brutesco do Século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil”, *Barroco*, nº 5, 1990-92;

_____ “Do grotesco ao brutesco: as artes ornamentais e o fantástico em Portugal (séculos XVI a XVIII), in *Visões da Europa (1550-1680)*, Lisboa, Edição Europália, 1991;

SCHLICK, Arnold, *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*, 1511, facsimile edited with English translation by E. B. Barber. Biblioteca de Buren, 1980;

SIMÕES, Manuel, “O acervo da música polifónica da Sé de Braga e a praxis musical na Catedral Bracarense” in RODRIGUES, Ana Maria S.A. e FERREIRA, Manuel Pedro - *A Catedral de Braga - Arte, Liturgia e Música dos fins do século XI à época tridentina*. Lisboa, Arte das Musas, CESEM, 2009, pp. 196-202;

SMITH, Robert, *A talha em Portugal*, Lisboa, Edições Livros Horizonte, 1962;

_____ *Cadeiras de Portugal*, Lisboa, Edições Livros Horizontes, 1968;

_____ *Marceliano de Araújo escultor bracarense*, Porto, Edições Nelita, 1970;

SILVA, José Custódio Vieira da, e Luís Urbano Afonso, “A arquitectura e a produção artística” in Ana Maria S.A. Rodrigues e Manuel Pedro Ferreira - *A Catedral de Braga - Arte, Liturgia e Música dos fins do século XI à época tridentina*. Lisboa, Arte das Musas, CESEM, 2009, pp. 27-55;

VALENÇA, Manuel, *A arte organística em Portugal, 1326-1750*, Braga, Editorial Franciscana-Montariol, 1990;

_____ *O órgão na história e na arte*, Braga, Editorial Franciscana, 1987;

VAZ, A. Luís, *O Cabido de Braga, 1071 a 1971*, Braga, José Dias de Castro, 1971;

VAZ, João; Rua Paiva, *Portugaliae Monumenta Organica, Órgãos de Portugal*, Academia de Música de D. João IV, Lisboa, s.e., 1992;

WEBER, Edith, *Le Concile de Trente et la Musique de la Réforme e la Contre-Réforme*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1982;

Consultas via Internet

A.M.A.P. - (Arquivo Municipal Alfredo Pimenta) -

<http://www.amap.com.pt/gisa/units-of-description/documents/122078/> -
consultado a 20-3-2013,

SIPA - http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=1050 –
consultado a 3-1-2013, para actualização de dados sobre a Sé de Braga

IMAGENS – as hiperligações para captação de imagens, são apresentadas juntamente com as mesmas

2013

O Coro-Alto da Sé de Braga

Maria da Assunção Nunes Branco Pinheiro-Chagas

O Coro-Alto da Sé de Braga

**Dissertação
de Mestrado em História da Arte**

Maria da Assunção Nunes Branco Pinheiro- Chagas

Volume II

Setembro, 2013

Anexos

Imagens

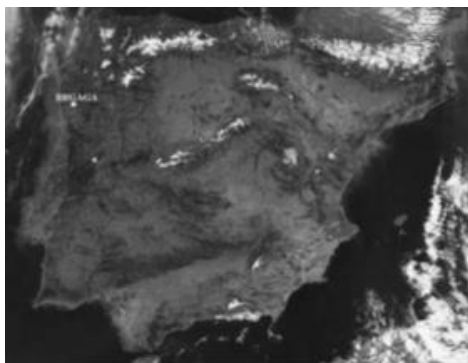


Fig. 1 – Localização Geográfica de Braga – Consulta em Google.pt



Fig. 2 – Mapa do Império Romano – Consulta em Google.pt



Fig. 3 - Cidades fundadas por Augusto no NO peninsular – Retirada da monografia de Miguel Bandeira

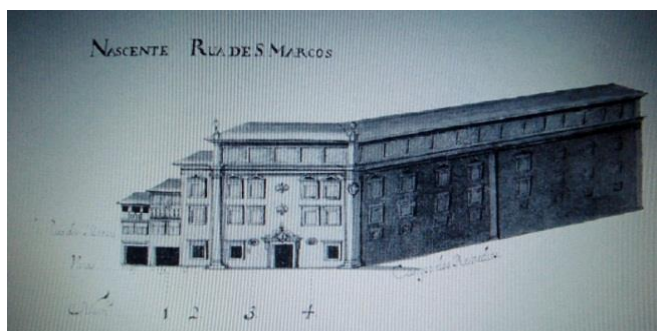


Fig. 4 - Rua de S. Marcos (MRB) – Retirada da monografia de Miguel Bandeira

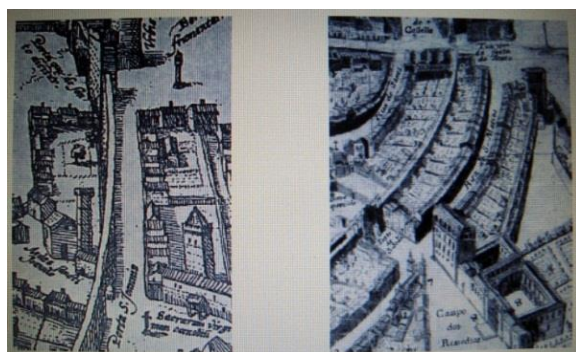


Fig. 5 - Rua de S. Marcos no Mapa de Braunio e de Braga Primas – Retirada da monografia de Miguel Bandeira

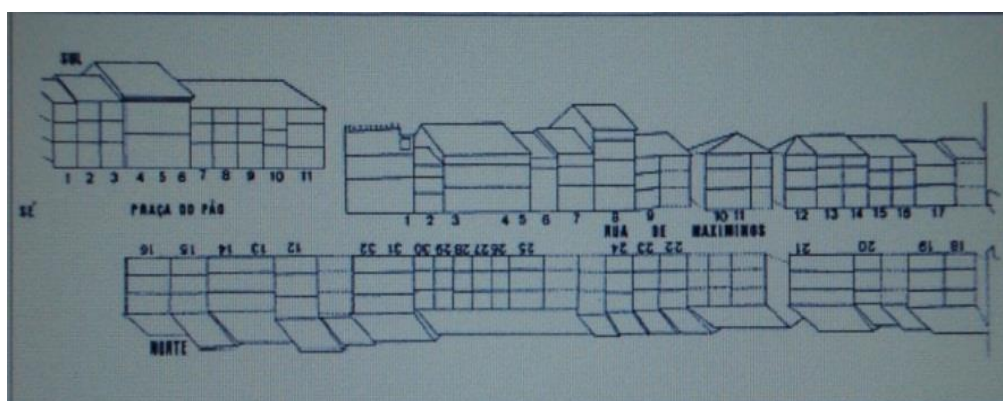


Fig. 6– Reconstrução hipotética da Rua de Maximinos e Praça do Pão a partir do MRB, mantendo apenas a estrutura dos alçados com os respectivos telhados e pisos – Retirada da monografia de Miguel Bandeira

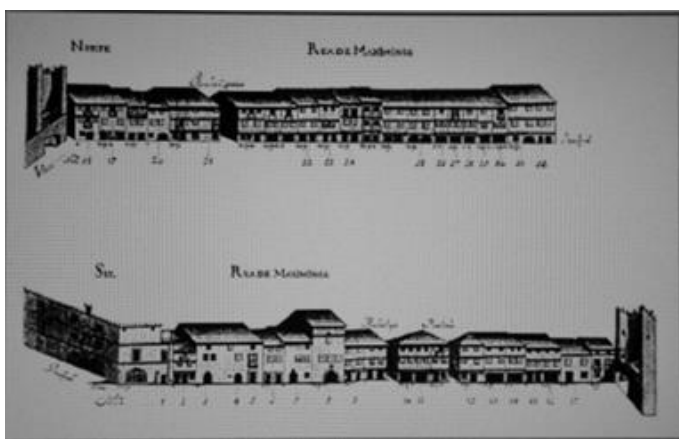


Fig. 7 – Rua de Maximinos (ou dos Burgueses), nº 22 do MRB – Retirada da monografia de Miguel Bandeira



Fig. 8 – Porta de Maximinos (Mapa de Braunio) – Retirada da monografia de Miguel Bandeira



Fig. 9 – Rua dos Bragueses e Maximinos no Mapa de Braga Primas – Retirada da monografia de Miguel Bandeira



Fig. 10 – Rua dos Burgueses (Mapa de Braunio) – Retirada da monografia de Miguel Bandeira



Fig. 11 – Porta de Maximinos (MRB) – Retirada da monografia de Miguel Bandeira

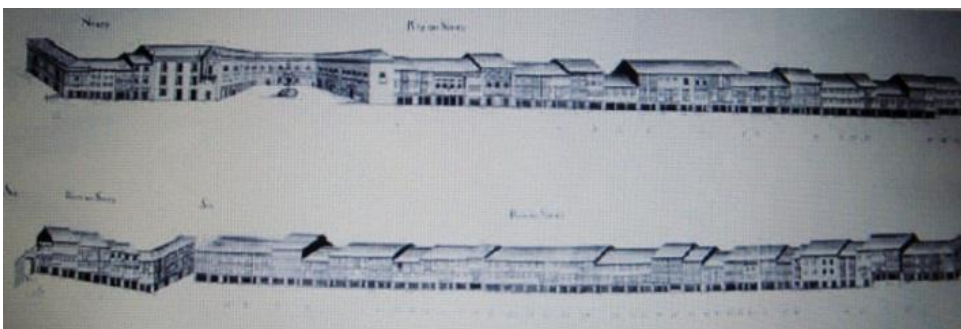


Fig. 12 – Rua do Souto (MRB) – Retirada da monografia de Miguel Bandeira



Fig. 13 – Terreiro do Castelo (Mapas de Braunio, de Braga Primas e do século XIX) – Retirada da monografia de Miguel Bandeira

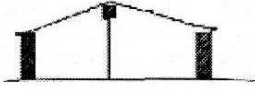
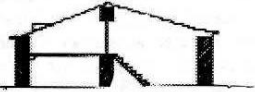
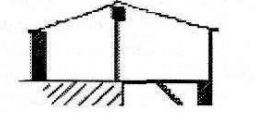


Fig. 14 –Terreiro do Castelo (MRB) – Retirada da monografia de Miguel Bandeira

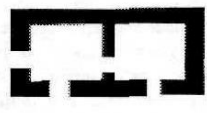
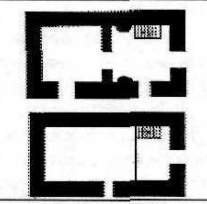
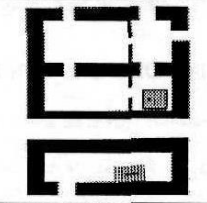
Quadros A, B e C

Casa térrea típica do século XVIII em Braga – Retirados da monografia de Miguel Bandeira

A

Casa térrea Tipo A	Frente e traseira térreas	
Casa térrea Tipo B	Frente e traseira térreas com um pequeno andar sobradado	
Casa térrea* Tipo C	Frente térrea e traseira sobradada	

B

Casa térrea Tipo A	Para a frente: sala e quarto Para trás: cozinha	
Casa térrea Tipo B	Para a frente: sala Para trás: cozinha Em cima: quarto	
Casa térrea Tipo C	Em cima: sala para a rua Para trás: quarto Em baixo: cozinha, adega e despejos	

C

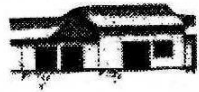

Casa térrea individual	Cobertura individualizada	 18 19
Casa térrea em fila	Uma cobertura para várias casas	 20 21 22 23



Fig. 15 – Bairro das Travessas (Mapa de Braunio) – Retirada da monografia de Miguel Bandeira



Fig. 16 – Rua das Travessas (Mapa de Braunio e de Braga Primas) – Retirada da monografia de Miguel Bandeira

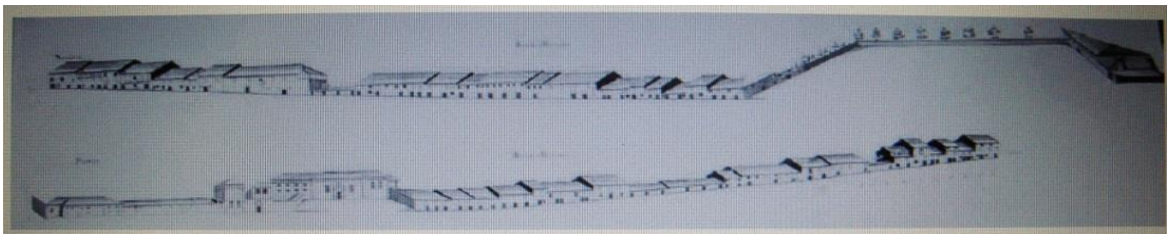


Fig. 17 – Rua dos Pelames (MRB) – Retirada da monografia de Miguel Bandeira

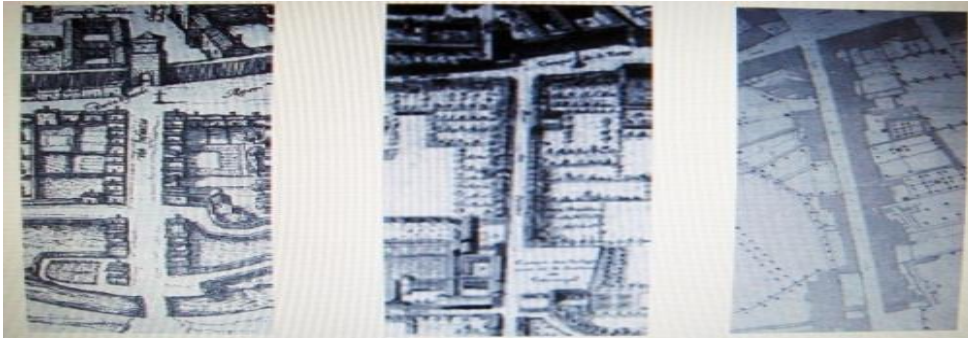


Fig. 18 – Rua dos Pelames nos Mapas de Braunio, de Braga Primas e Planta de 1883-84
– Retirada da monografia de Miguel Bandeira

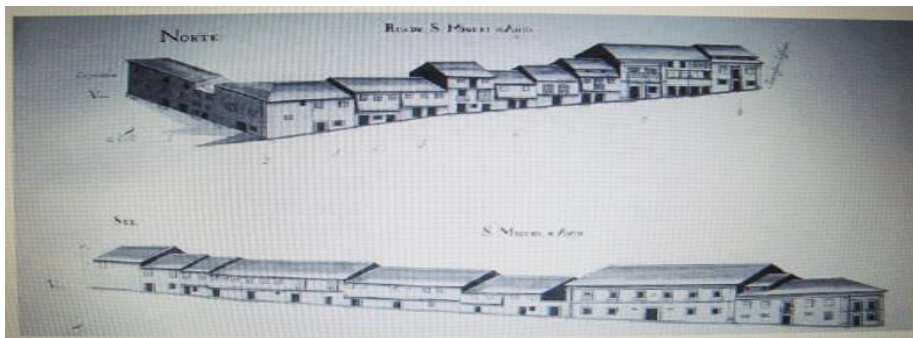


Fig. 19 – Rua de S. Miguel-o-Anjo (MRB) – Retirada da monografia de Miguel Bandeira



Fig. 20 – Ruas de S. Miguel-o-Anjo, Cruz de Pedra e Direita, nos Mapas de Braunio e de Braga Primas – Retirada da monografia de Miguel Bandeira



Fig. 21– Rosto do MRB-ADB, com a respectiva indicação toponímica – Retirada da monografia de Miguel Bandeira

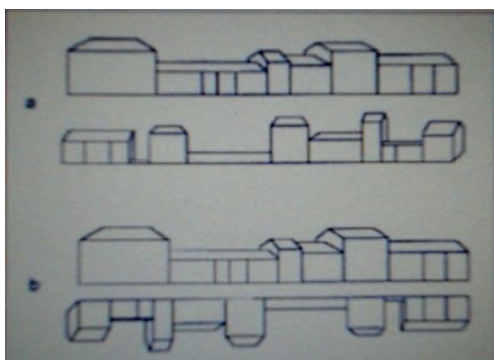


Fig. 22 – Disposição real (a) e ideal (b) do MRB – Retirada da monografia de Miguel Bandeira



Fig. 23 – Imagem aérea do centro urbano da cidade de Braga onde se observam os contornos da muralha medieval e do castelo – Retirada da monografia de Miguel Bandeira

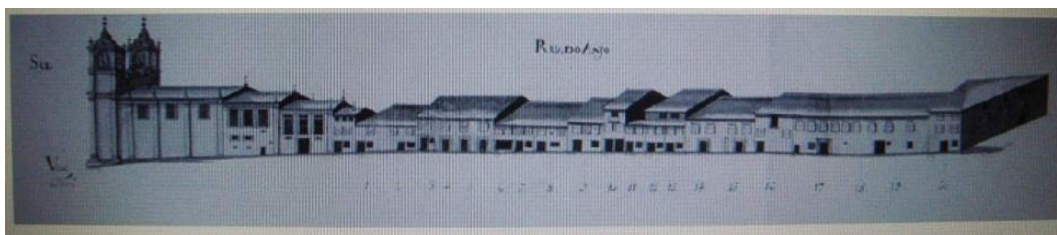


Fig. 24 – Rua do Anjo (MRB) – Retirada da monografia de Miguel Bandeira

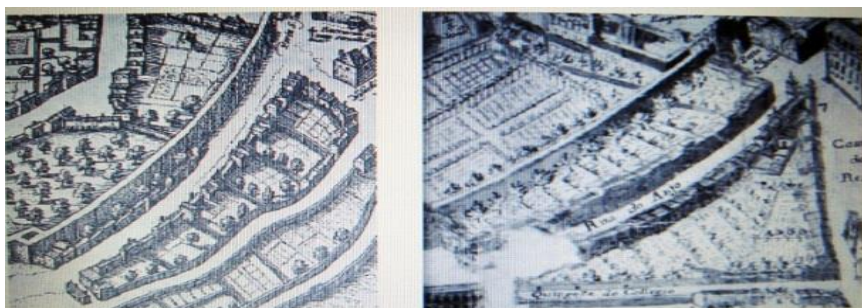


Fig. 25 – Rua do Anjo nos Mapas de Braunio e de Braga Primaz – Retirada da monografia de Miguel Bandeira



Fig. 26 – Rua do Alcaide (Mapa de Braunio) – Retirada da monografia de Miguel Bandeira

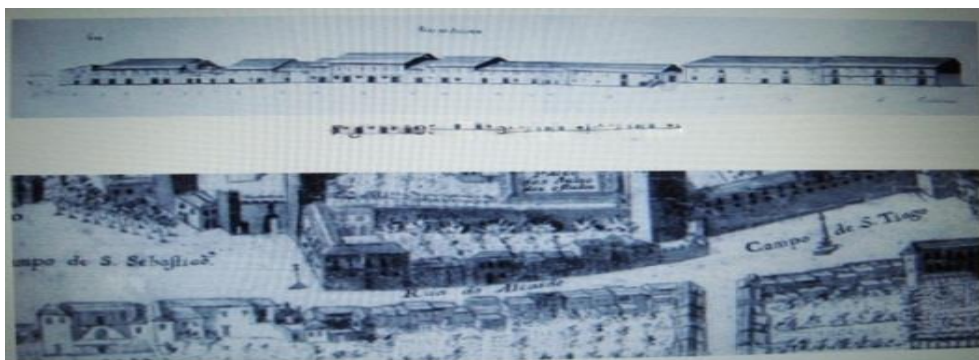


Fig. 27 – Rua do Alcaide nos MRB e no Mapa de Braga Primas – Retirada da monografia de Miguel Bandeira



Fig. 28 – Campo dos Carvalheiros e das Hortas nos Mapas de Braunio, de Braga Primaz e Planta de 1883-84 – Retirada da monografia de Miguel Bandeira



Fig. 29 – Planta de 1750 – Retirada da monografia de Miguel Bandeira

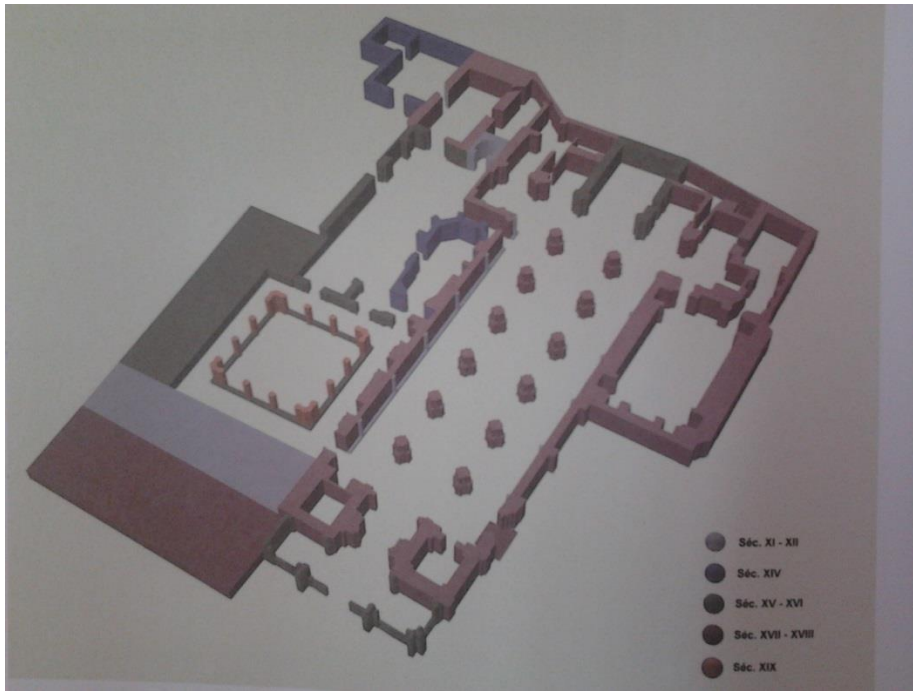


Fig. 30 – Planta que assinala as principais intervenções do século XVII e XVIII na Sé de Braga – Retirada da monografia de José Custódio da Silva



Fig. 31 – Retábulo-mor da Sé do Porto, 1727-1729

Consultada em 1 de Junho de 2013 –

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:PortoCathedral-MainChapel.jpg>



Fig. A – Elementos de talha nos órgãos, onde se verificam os nomes das principais figuras na realização dos instrumentos, sendo cada nome de cada artista acompanhado pela sua origem: Braga, Galiza e Porto.



Fig. 32 – Retábulo-mor e colaterais da igreja da Misericórdia de Braga, 1734-1739

Consultado em 1 de Junho de 2013 –

<http://www.flickr.com/photos/8724323@N06/7980021684/>



Fig. 33 – Talha e painéis do cadeiral da igreja de São Bento da Vitória, 1716-1719

Consultado em 1 de Junho de 2013 –

http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Igreja_S_Bento_Vitoria_interior2_%28Porto%29.JPG



Fig. 34 – Púlpito da Capela da Penha, em Braga, cerca de 1740

Consultado a 1 de Junho de 2013 - <http://pt.wikipedia.org/wiki/P%C3%BAlpito>



Fig. 35 – Retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora da Penha, Lisboa, 1715

Consultado a 1 de Junho de 2013 - <http://www.lisbonlux.com/magazine/the-10-most-magnificent-treasures-of-golden-lisbon/>



Fig. 36 – Vista geral de quatro dos seis retábulos da igreja do Convento de Arouca, 1741

Consultado a 1 de Junho de 2013 –

<http://ecultura.sapo.pt/WebPatriPatrimonio.aspx?IDPatrimonio=2478&print=1>



Fig. 37 – Vista geral da nave central para os Órgãos Barrocos

Consultado a 23 de Novembro de 2011 –

http://farm4.static.flickr.com/3187/2758766929_a5e976012e.jpg?v=0

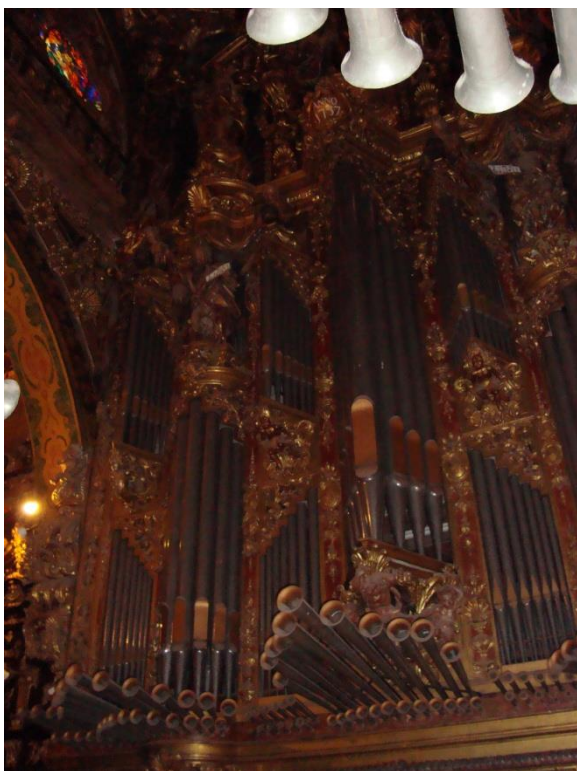


Fig. 38 – Órgão do Lado do Evangelho



Fig. 39 – Órgão do Lado da Epístola

Tabela da Composição mecânica dos Órgãos segundo a composição dos tubos – segundo a monografia de Gerhard Doderer

Lado do Evangelho	Lado da Epístola
Quatro Flautados de 24 com diferenças	Dois Flautados de 24
Três Flautados de 12 com diferenças	Dois Flautados de 12
Duas Oitavas reais com diferenças	Violão
Dozena	Flauta Bela
Corneta real	Flauta Travessa
Duas Compostas de 22ª com diferenças	Duas Oitavas reais
Dois Nasardos com diferenças	Pífano
Quatro Símbalas com diferenças	Dozena
Duas Resímbalas com diferenças	Quinzena
Duas Trompetas reais com diferenças	Corneta real
Baixãozinho	Cheio
Trompeta Magna	Composta de 15ª
Clarim de Batalha	Duas Símbalas
Clarim	Trompeta real
Duas Dulçainas com diferenças	Cheremia
Aboãs	Baixãozinho
Flautado de Violão	Trompeta Magna
Flautado de 6 de Eco	Clarim de Batalha
Flautado de 12 de Eco	Clarim
Flauta Doce	Duas Dulçainas
Quinzena	
Corneta real de Eco	
Dois Clarom com diferenças	
Tenor	
Cheremia	
Trompeta Bastarda	
Clarim de Eco	
Flautado de 6	



Fig. 40 – Rostos de um das bases do Órgão do Lado do Evangelho – ligação entre o primeiro e segundo tramo



Fig. 41 – Rostos da base do Órgão do Lado do Evangelho – ligação entre o primeiro e segundo tramo



Fig. 42 – Base do Órgão do Lado do Evangelho – ligação entre o segundo e terceiro tramo



Fig. 43 – Base do Órgão do Lado da Epistola – ligação entre o segundo e terceiro tramo



Fig. 44 – Pormenor de figura masculina com barba em três nós – Lado do Evangelho



Fig. 45 – Pormenor de figura masculina com barba em duas pontas – Lado do Evangelho



Fig. 46 – Pormenor de figura com barba grossa e cruzada – Lado da Epístola



Fig. 47 – Pormenor de figura sem bigode mas com barba encaracolada em quatro pontas – Lado da Epístola



Fig. 48 – Mísula que divide os dois planos da base



Fig. 49 – Pormenor dos golfinhos tritões



Fig. 50 – Pormenor de um dos Faunos de patas douradas sobre as mísulas laterais



Fig. 51 – Pormenor de um dos Faunos de patas não douradas sobre as mísulas laterais



Fig. 52 – Pormenor do Fauno sem ornamento na cabeça



Fig. 53 – Pormenor de Fauno com cabeça coberta por um cordão de folhas de loureiro



Fig. 54 – Apresentação do Fauno central, acompanhado pelos mais pequenos, dando ainda para identificar os que estão sobre as mísulas laterais



Fig. 55 – Pormenor onde se identifica o fundo pintado a verde e dourado entre os Faunos



Fig. 56 – Caixotão hexagonal decorado com motivos florais, meninos faunos e rostos barbudos



Fig. 57 – Pormenor do friso ritmado por águias e máscara teatral ao centro



Fig. 58 – Pormenor de uma das periferias em que se encontra uma última águia e um rosto velho barbudo



Fig. 59 – Pormenor dos conjuntos de cinco e três balaústres



Fig. 60 – Pilar que separa os conjuntos de balaústres, totalmente dourado e talhado com motivos vegetalistas

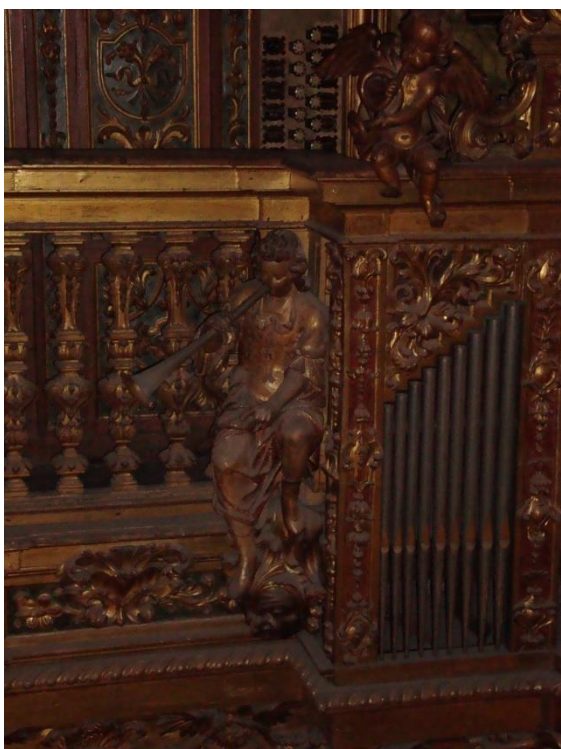


Fig. 61 – Pormenor de músico sentado sobre a carranca redonda, tocando trompeta



Fig. 62 – Pormenor de músico sentado sobre a carranca redonda, lendo uma partitura

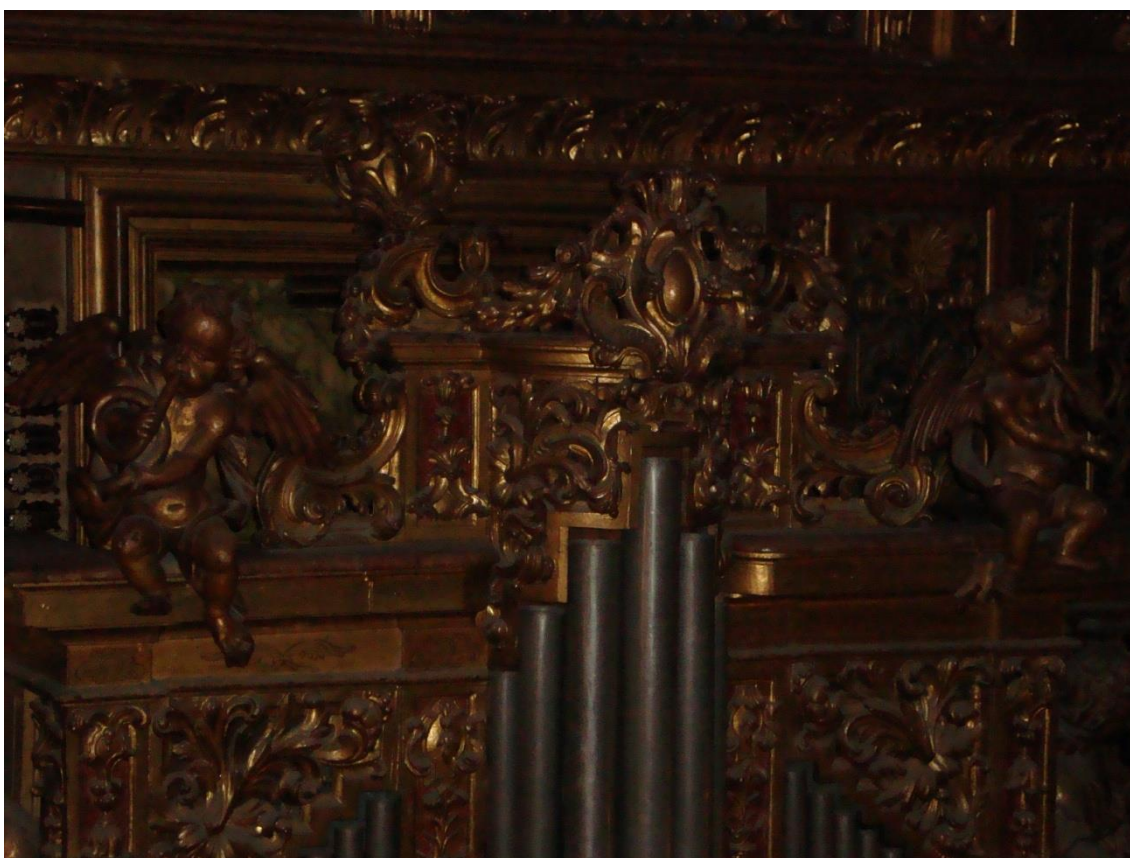


Fig. 63 – Representação de meninos anjos músicos tocando cornetas de postilhão



Fig. 64 – Pormenor de um dos meninos anjos músicos tocando corneta de postilhão



Fig. 65 – Pormenor dos caixotões ritmados na zona central da balaustrada



Fig. 66 – Pormenor da coluna central da balaustrada



Fig. 67 – Pormenor de um dos jovens de meio corpo com asas ao centro da balaustrada



Fig. 68 – Parte interior da balaustrada pintada a azul e dourado



Fig. 69 – Pormenor das duas águias segurando com o bico uma máscara teatral



Fig. 70 – Vista geral para a caixa dos órgãos, idênticas em ambos os instrumentos



Fig. 71 – Pormenor de uma das caixas de fundo pintado a azul com motivos decorativos vegetalistas dourados



Fig. 72 – Pormenor de medalhão de quatros conchas e de quatro folhas de acanto nos cantos

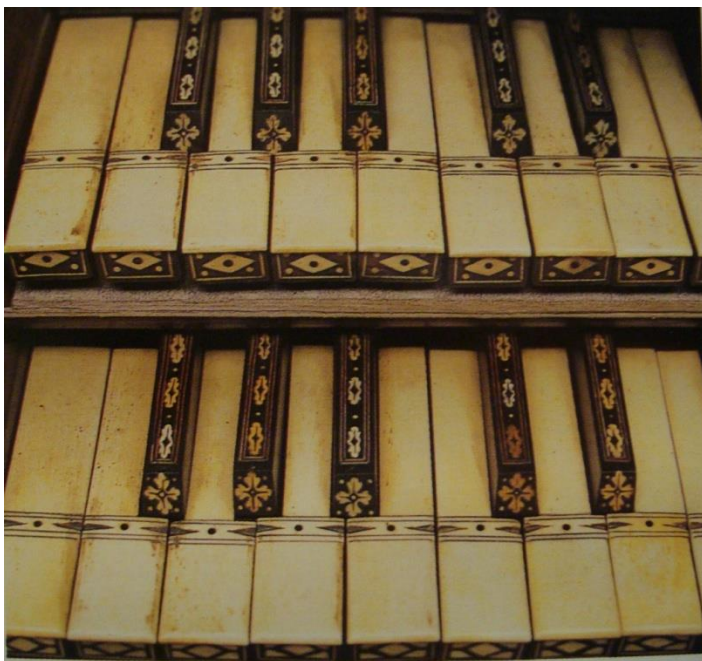


Fig. 73 – Pormenor do teclado duplo do Órgão do Lado do Evangelho



Fig. 74 – Pormenor do friso que separa a zona das caixas dos órgãos com a da trompetaria em fundos azuis e encarnados e talha dourada



Fig. 75 – Pormenor de caixotão com um medalhão onde se insere a representação de um rosto feminino



Fig. 76 – Pormenor dos dois *putti* lutando



Fig. 77 – Conjuntos de doze trompetas pequenas e outras doze maiores instaladas sobre mísulas

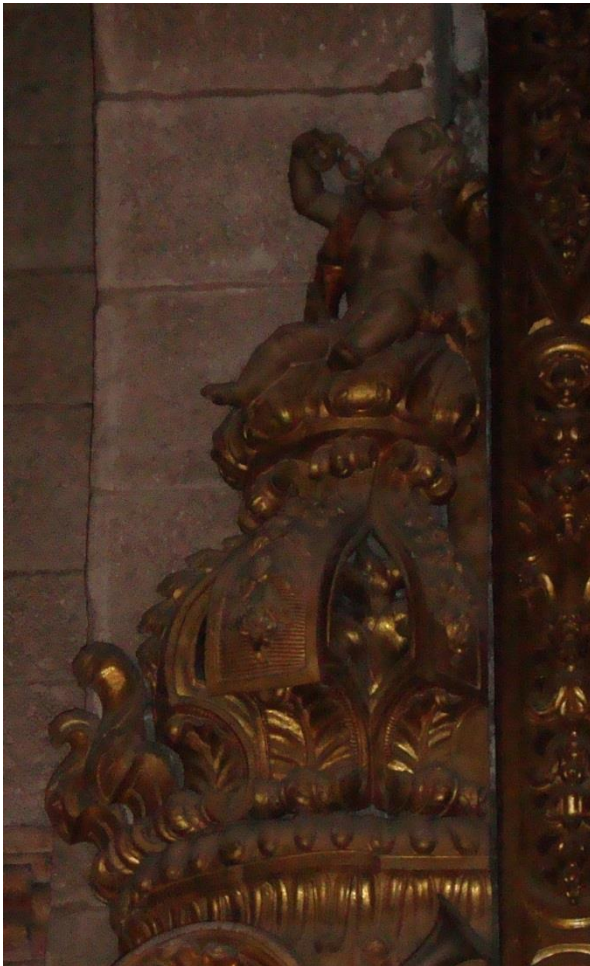


Fig. 78 – Pormenor do remate do Lado da Epistola onde se encontra um anjo barroco segurando um par de óculos de teatro



Fig. 79 – Representação dos vários conjuntos de tubos, minuciosamente talhados e expostos em formas geométricas – Retirada da monografia de Gerhard Doderer



Fig. 80 – Pormenor dos três atlantes meninos ao centro



Fig. 81 – Vista geral onde se verificam as sete filas de tubos, uns planos, outros triangulares e outros circularmente expostos



Fig. 82 – Vista geral para os quatro pedestais minuciosamente rendilhados



Fig. 83 – Pormenor de duas figuras que decoram as peanhas



Fig. 84 – Pormenor de um dos jovens sobre as peanhas, lendo uma partitura



Fig. 85 – Pormenor de um dos *putti* tocando corneta montado num animal fantástico, semelhante ao que se pode encontrar na base dos órgãos



Fig. 86 – Detalhe de uma das cornijas sobre cada músico jovem



Fig. 87 – Vista geral para os pedestais decorados com folhas de acanto e esferas azuis claras – Retirada da monografia de Gerhard Doderer



Fig. 88 – Pedestal do lado do Evangelho com a data de finalização da parte mecânica – Retirada da monografia de Gerhard Doderer



Fig. 89 – Pedestal do lado da Epístola com a data de finalização da parte mecânica – Retirada da monografia de Gerhard Doderer



Fig. 90 – Vista geral para as imagens que representam as três figuras femininas do lado do Evangelho – Retirada da monografia de Gerhard Doderer



Fig. 91 – Vista geral para as imagens que representam as três figuras femininas do lado da Epístola – Retirada da monografia de Gerhard Doderer



Fig. 92 – Representação dos meninos anjos esvoaçando – Retirada da monografia de Gerhard Doderer



Fig. 93 – Representação da inscrição *Fides* – Retirada da monografia de Gerhard Doderer



Fig. 94 – Representação da inscrição *Religio* – Retirada da monografia de Gerhard Doderer



Fig. 95 – Representação da inscrição *Quis Audivit Il quam tae* – Retirada da monografia de Gerhard Doderer



Fig. 96 – Representação da inscrição *Quis vidit huic simile*



Fig. 97 – Representação da inscrição das quatro Virtudes



Fig. 98 – Representação das figuras marinhas que acompanham as Virtudes – Retirada da monografia de Gerhard Doderer



Fig. 99 – Vista geral para o lado da Epístola do cadeiral da Sé do Funchal

Consultado a 1 de Junho de 2013 - <http://templanima.blogspot.pt/2011/08/1511-1811-2011-evocacao-do-nascimento-e.html>



Fig. 100 – Vista geral do cadeiral do Mosteiro de Santa Maria de Belém

Consultado a 1 de Junho de 2013 - <http://gloriaqishizaka.blogspot.pt/2011/09/portugal-lisboa-mosteiro-dos-jeronimos.html>



Fig. 101 – Vista geral do cadeiral da Sé de Évora



Fig. 102 – Vista geral do cadeiral de São Frutuoso, antigo cadeiral do Coro-Alto da Sé de Braga – retirada da monografia *Cadeiras de Portugal* de Robert Smith



Fig. 103 – Exemplo de uma das misericórdias do Convento de São Salvador de Grijó

Consultado a 1 de Junho de 2013 –

<http://www.flickr.com/photos/biblarte/sets/7215761977719632/detail/>



Fig. 104 – Vista geral para o lado da Epístola do cadeiral do Mosteiro de São Martinho de Tibães



Fig. 105 – Exemplo de misericórdias do Mosteiro de Vilar de Frades – retirada da monografia *Cadeiras de Portugal*, de Robert Smith



Fig. 106 – Pormenor de uma misericórdia do Mosteiro de Santa Maria de Bouro – retirada da monografia *Cadeiras de Portugal*, de Robert Smith



Fig. 107 – Vista geral do cadeiral de Nossa Senhora do Carmo, Coimbra – retirada da monografia *Cadeiras de Portugal*, de Robert Smith

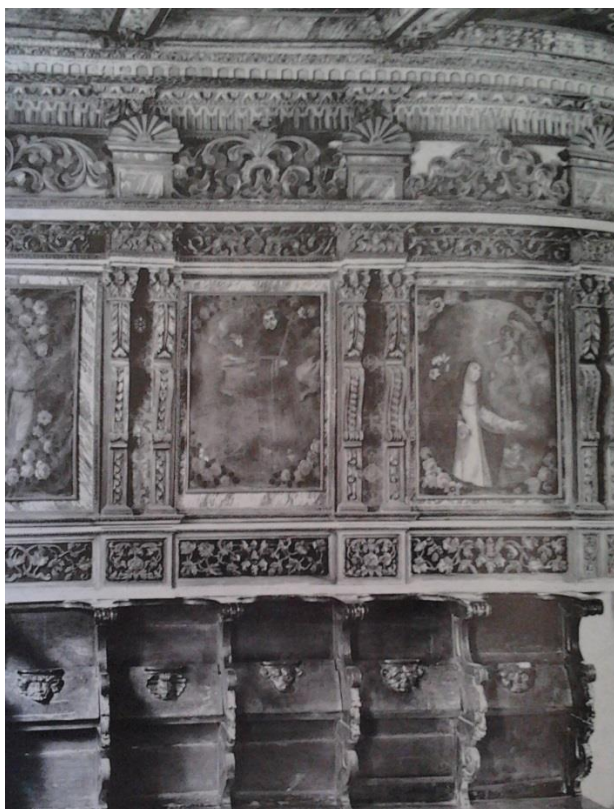


Fig. 108– Vista geral do cadeiral do Convento Corpus Christi, Vila Nova de Gaia – retirada da monografia *Cadeiras de Portugal*, de Robert Smith



Fig. 109 – Vista geral do cadeiral do Convento de Santa Ana, Viana do Castelo – retirada da monografia *Cadeiras de Portugal*, de Robert Smith



Fig. 110 – Vista geral para o Coro-Alto da Sé de Braga



Fig. 111 – Assentos dos beneficiários



Fig. 112 – Representação das mísulas douradas sobre os braços dos assentos



Fig. 113 – Pormenor do pouso-livros/estante para os assentos superiores

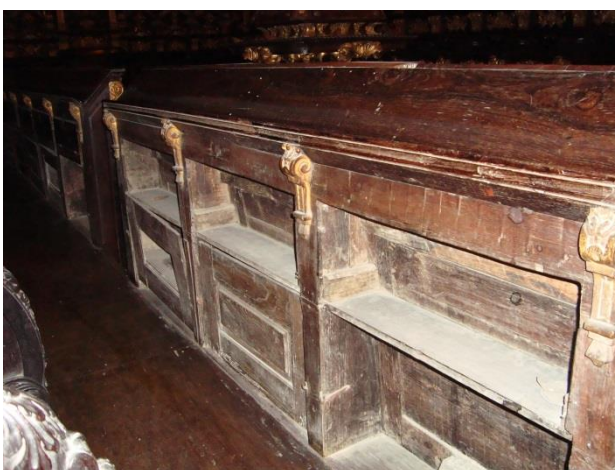


Fig. 114 – Pormenor escultórico do guarda-livros para os assentos superiores



Fig. 115 – Pormenor dos bancos corridos para os meninos do coro com pequenas colunas que demarcam os lugares



Fig. 116 – Pormenor do encosto de cabeça dos bancos para os meninos do coro



Fig. 117 – Representação dos assentos da fila superior com iconografia zoomórfica, talvez pavões



Fig. 118 A – Pormenor de uma das misericórdias



Fig. 119 – Representação de uma sereia nos braços dos assentos superiores



Fig. 120 – Representação dos dois padrões entre as mísulas nos assentos superiores



Fig. 121 – Representação das escadas laterais com uma pequena estante de livro e com tampo/perfil do assento lateral exposta de modo diferente das restantes



Fig. 122 – Vista geral para os assentos dos cónegos com lugar na zona do assento arcebispal



Fig. 123 – Representação do friso dos assentos do lado da cadeira arcebispal, onde se verifica os dois pormenores diferentes nos assentos inferiores



Fig. 124 – Assento arcebispal



Fig. 125 – Vista geral de um dos lados dos espaldares do cadeiral



Fig. 126 – Pormenor da pilastra com folhas de acanto enroladas



Fig. 127 – Pormenor da pilastra com base rodeada de folhas de acanto e no topo, um meio corpo feminino



Fig. 128 – Padrão com concha e folhas de acanto terminando em quatro pontas



Fig. 129 – Padrão com concha mais pequena e apenas duas pontas de folha de acanto além de um rosto angelical no topo



Fig. 130 – Vista geral para os dois motivos decorativos sobre os rostos dos anjos e sobre as flores



Fig. 131 – Vista geral para o cordão que segura as conchas, sendo constituído por sementes e folhas



Fig. 132 – Vista geral para as conchas e vieiras colocadas ritmadamente



Fig. 133 – Pormenor do espaldar que determina o final do conjunto, perto do órgãos



Fig. 134 – Pormenor da talha dourada que divide a zona dos órgãos dos espaldares do cadeiral



Fig. 135 – Vista geral para os espaldares da zona do assento arcebispal



Fig. 136 – Pormenor das placas brancas nos assentos ao lado da do arcebispo, que apresentam uma forma diferente das restantes



Fig. 137 – Pormenor do remate entre o espaldar e as cortinas, com talha dourada em espiral



Fig. 138 – Vista geral para o espaldar arcebispal



Fig. 139 – Pormenor do remate do espaldar arcebispal



Fig. 140 – Pormenor do cenário encarnado e dourado com círcis como motivo vegetalista predominante



Fig. 141 – Vista geral para os laços e remate final



Fig. 142 – Pormenor do friso que remata o cenário



Fig. 143 – Vista geral para as janelas falsas

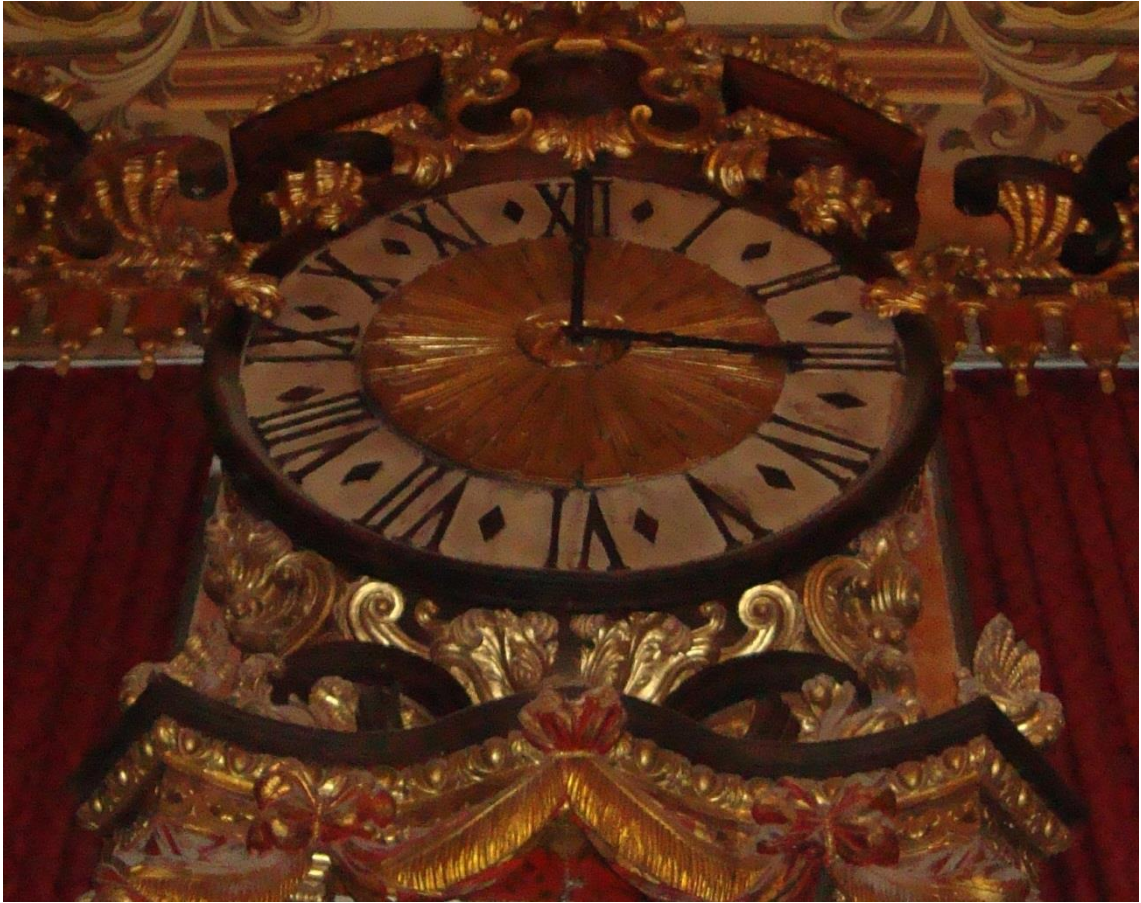


Fig. 144 – Vista geral para o relógio mecânico sobre o espaldar arcebispal



Fig. 145 – Vista geral para uma das duas portas de acesso ao coro-alto



Fig. 146 – Vista geral para a base do antifonário



Fig. 147 – Pormenor da coluna entre a base e os descansos/estantes do antifonário



Fig. 148 – Pormenor de um dos lados do descanso/estante do antifonário



Fig. 149 – Pintura sobre o tecto da zona do cadeiral



Fig. 150 – Representação de um dos capitéis com uma águia não coroada (a fotografia da águia com coroa, ficou muito pouco visível)



Fig. 151 – Mísula escalonada em linhas rectas



Fig. 152 – Arcos abatidos sobre os capitéis



Fig. 153 – Representação da falsa arquitectura no tecto do subcoro



Fig. 154 – Representação do brasão do arcebispo Moura Telles segurado por dois anjos e com uma inscrição sobre os mesmos



Fig. 155 – Vista geral para a pintura alusiva a São Pedro em Apoteose



Fig. 156 – Vista geral para uma das pinturas dos tramos laterais



Fig. 157 – Vista geral para uma das pinturas dos tramos laterais onde se identifica facilmente os motivos vegetalistas



Fig. 158 – Vista geral para uma das pinturas dos segundos tramos laterais onde se verifica as cores cinzentas como predominantes e a intensidade da falsa arquitectura



Fig. 159 – Pormenor de um motivo vegetalista na pintura dos tectos dos segundos tramos laterais



Fig. 160 – Vista geral para as quatro representações femininas patentes nos segundos tramos laterais



Fig. 161 – Vista geral para a pintura no zimbório do Coro-Alto – retirada da monografia de Gerhard Doderer



Fig. 162 – Pormenor de uma das colunas cinzentas escuras com capitéis de motivos vegetalistas – retirada da monografia de Gerhard Doderer



Fig. 163 – Pormenor de um *putto* e dois jovens – retirada da monografia de Gerhard Doderer



Fig. 164 – Pormenor dos *Esponsais da Virgem* – retirada da monografia de Gerhard Doderer

Documentos de Arquivo

Tabela D – Membros do Cabido da Sé de Braga em 1737. Transcrição paleográfica de Maria da Assunção Pinheiro-Chagas

Reverendo	Rafael Álvares da Costa
Tesoureiro-mor	Constantino da Cunha de Sottomayor
Deão	Francisco Pereira da Silva
Chantre	Afonso de Magalhães
Arcediago	Afonso Manuel de Menezes
Mestre-Escola	João de Sousa Lima
Tesoureiro	Bento da Silva Telles
Tesoureiro	Pantaleão de Seabra e Sousa
Tabelião	António Ribeiro
Tabelião	Rafael da Rocha Malheiro
Cónego	Custódio Antunes
Cónego	Afonso Mello de Abreu Zuniga
Cónego	Agostinho Marques
Cónego	Diogo Borges Pacheco Pereira
Cónego	Custódio Ferreira Velho
Cónego	Francisco Nogueira Lima e Sá
Cónego	Manuel Imelo Palhares
Cónego	Baltazar de Amorim e Sá
Cónego	João Pinheiro Leite
Cónego	Domingos Martins
Cónego	Vasconcelos Correia
Cónego	Bernardo Marques do Couto
Cónego	Carlos de Magalhães e Azevedo
Cónego	Fernando de Sousa Silva e Menezes
Cónego	Luís Santos
Cónego	Baltazar da Silva Peixoto
Cónego	Manuel Soares Lopes
Cónego	João Alves
Cónego	Gomez Barbosa
Cónego	Manuel Falcão Cota
Cónego	Manuel de Lima de Abreu
Cónego	António de Araújo e Vasconcelos
Cónego	Sanches Marques Vasconcelos
Cónego	Braga
Cónego	Almeyda
Cónego	Cayado
Cónego	Agostinho Marques do Couto
Cónego	Luís Botelho Mourão
Cónego	Rebelo
Cónego	Veloso
Cónego	Latrão
Cónego	Manuel de Lima
Cónego	Domingos Martiny Barroso
Cónego	Gonçalo António de Sousa Lobo
Cónego	João Duarte dos Santos
Cónego	Vascos

Documento 1 – Contrato para a realização do cadeiral. Transcrição paleográfica de Natália Ferreira-Alves

Contrato de obra das cadeiras para o coro da Sé Primaz, com Miguel Francisco Silva, mestre entalhador, da cidade do Porto

Em nome de Deus, Amén. Saibam, quantos este público instrumento de contrato de obra e obrigação virem, que, no ano do nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo de mil e setecentos e trinta e sete anos, aos dezanove dias do mês de Agosto do dito ano, nesta cidade de Braga, nos claustros da Santa Sé dela, aonde eu tabelião Rafael Alvares da Costa e o Muito Reverendo Pantaleão Seabra e Sousa, Cónegos prebendados nesta Santa Sé, de uma parte, e da outra Miguel Francisco Silva, mestre entalhador, morador na cidade do Porto nos Paços Bispais dela, pessoas por mim reconhecidas; e por eles Muito Reverendos Senhores Cónegos me foi apresentado um decreto de Ilustrissimo Cabido, cujo teor dele de verbo ad verbum é o seguinte: - A nossos Irmãos, os Reverendos Cónegos Rafael Álvares da Costa e Pantaleão de Seabra Sousa, damos comissão para poderem ajustar com os oficiais que lhes parecer a obra das cadeiras que ordenamos se fizessem no nosso coro, e o preço por que ajustarem aprovamos e havemos por bem feito e ajustado. Braga, em Cabido, Sede vacante, vinte e nove de Julho de mil setecentos e trinta e sete – O Chantre – Mestre Escola – O Tesoureiro-mor – Sales-Pacheco – Vasconcelos Correia – Ribeiro – Palhares – Doutor Santos – Borges - , a que me recorde, que tornei a entregar a eles Reverendos Senhores Cónegos: pelos quais foi dito que, por virtude da dita comissão, estavam contratados com ele dito mestre entalhador, Miguel Francisco Silva, de eles lhes fazer cinquenta e uma cadeiras para o seu coro de cima, na forma do risco que se lhe dava assinado pelo Muito Reverendo Cónego Rafael Álvares da Costa e por ele dito mestre e por mim tabelião geral, a qual obra dará feita dentro de um ano, próximo seguinte que começa a decorrer deste dia por diante, com declaração que a cadeira do ilustríssimo Prelado terá um remate mui diferente e com distinção das mais; e outrossim nas duas frestas que estão na fronteira do coro lhes fará seus remates da mesma obra, com suas bandinelas para receber cortinas, e as mesmas bandinelas porá nas quatro frestas colaterais do coro de uma e outra constam do dito coro que por todas são dez frestas e com mais declaração que o solho em que há-de assentar toda a obra das cadeiras será

posto por conta dele dito Miguel Francisco Silva, e só ficará por conta do Ilustríssimo Cabido o solhamento do coro entre as cadeiras de baixo e também o baixar o pico que está no meio do coro antes de se entrar (a) assentar a obra das cadeiras, como também fará ele dito mestre por sua conta uns bancos lisos de pau preto na correspondência das seis cadeiras do andar d baixo, de cada banda, para se assentarem os meninos do coro, os quais serão fixos e bem seguros, como os que actualmente estão no coro da capela-mor, com declaração que tudo o que se mostra no dito risco iluminado de preto será de pau preto do Brasil, o melhor e mais preto que poder ser, e o mais que se mostra iluminado de amarelo será de talha de castanho primorosamente obrada; e outrossim será obrigado ele dito mestre a fazer as duas portas do dito coro também de pau preto com suas almofadas baixas, ao moderno, e com toda a perfeição corresponde à mais obra. E toda ela dará posta e acabada na sobredita forma, por sua conta e risco, por preço e quantia de três contos de réis, sem se lhe dar mais coisa alguma, os quais se lhe pagarão em quatro quartéis, a saber, o primeiro que será de dois mil cruzados, e a maior quantia se repetirá noutros pagamentos, o que a cada um por boa conta couber. E, enquanto ele dito mestre residir nesta cidade (a) assentar a dita obra, lhe dará o Ilustríssimo Cabido casa para ele assistir. E por ele dito mestre Miguel Francisco Silva foi dito que ele se obrigava a fazer a dita obra na sobredita forma e com todas as declarações e dentro do dito tempo e pelo dito preço, tudo na forma do dito risco e à sua própria custa e com todas as mais condições. E a tudo assim cumprir e fazer obrigava, como obrigou, sua pessoa e todos os seus bens, móveis e de raiz, havidos e por haver, e terço de sua alma, que tudo expressamente hipotecava, sob pena de pagar de pena em nome do Ilustríssimo Cabido, estando presente Marceliano de Araújo, morador na Rua de Santo André do Quinteiro, arrabalde desta cidade, pessoa outrossim por mim reconhecida, e por ele foi dito que, de sua livre vontade e sem constrangimento de pessoa alguma, fiava e ficava por fiador e principal pagador dele dito Miguel Francisco Silva a que ele faça a dita obra na sobredita forma, bem feita, perfeita e acabada dentro do dito tempo e pelo dito preço, como também de todo o dinheiro que se lhe entregar e tomava e removia sobre si in solidum toda esta obrigação, como fiador principal pagador, devedor obrigado e, como tal, se constituía e submetia a todas as ditas condições, penas e obrigações e renúncias atrás. E, á paga e cumprimento de tudo, obrigava como obrigou, sua pessoa e todos seus bens, móveis e de raiz, havidos e por haver, e terço da sua alma, que tudo expressamente hipotecava a tudo satisfazer sob as penas atrás; e por ele dito mestre Miguel Francisco

Silva foi dito que da mesma maneira que atrás está obrigado, se obrigava a tirar a paz e salvo a ele seu fiador de toda esta fiança e obrigação que por ele faz, com todas as perdas e danos que por esse respeito receber. E um e outros assim o disseram e outorgaram e aceitaram de parte e mandaram fazer o presente instrumento e dele dar um e muitos e os que cumprir; e eu tabelião geral, como pessoa pública, estipulante e aceitante, tudo estipulei e aceitei em nome das mais pessoas a que toca e tocar pode, estando a tudo presentes, por testemunhas, o Padre Diogo da Rocha e o Padre João Antunes Ferreira desta cidade, que todos aqui assinaram, Rafael da Rocha Malheiro, tabelião geral, que o escrevi.

Documento 2 – Contrato para o douramento dos órgãos. Transcrição paleográfica de Gerhard Doderer

*Contrato do ouro para dourar os órgãos da Santa See que fes o muito Rdo. Conigo Rafael
Alvares da Costa Com Jeronimo Luis Batifolha desta Cidade*

*Em nome de Deus Amen saibão quantos este publico Instrumento de contrato e obrigação
virem que no anno do nascimento de nosso Senhor Jesus Christo de mil e setecentos e trinta e
sete anos aos sete dias do mês de março do dito anno neste Cidade de Braga nas claustas da
Santa See de della aonde eu tamgel fui vindo ahi perante mim e as testemunhas aodiante
asinadas aparecerão prezentes o muito Rdo. Rafael Alvares da Costa Conigo provendado nesta
Santa See primacial de huma parte e da outra Jeronimo Luis Batefolha morador no Campo da
Vinha desta Cidade pessoas por mim reconhecidas e por elle dito Rdo. Conigo foi logo
apresentado hum decreto do Illmo. Cabbido cuito theor delle de verbo ad verbum he o seguinte
Por coanto temos detreminado fazer na nossa See a obra de huns novos orgãos por se
acharem emcapazes do serviço do Coro os que nella há e temos pedido ao Rdmo. Pe. Geral da
ordem franciscana licença para que venha a factura desta obra hum subdito seu dos Reinos de
espanha chamado o pe. Frei Simão Fontanes por termos enformaçõs de que he mestre
peritissimo na madeira e se fazer prezizo nomear pessoa que assista a esta fabrica e ao dito
Padre seus ofeciaes a tudo mais que for conducente para a referida obra e confiarmos de que //
de que nosso Irmão o Rdo. Conigo Rafael Alvares da Costa asistera a esta diligencia com zelo
e boa administração lhe damos poder para fazer todas as despesas que forem neceçarias para a
dita obra e cobrar assim do thizoureiro das comutaçõs as quais temos aplicadas athe donde
chegaram para ella como também poderá assinar todas e coaisquer escripturas de Remataçõs
em nosso nome por a lanssons e concluir coaisquer contratos em ordem a se fazer a dita obra
os coais em vertude desta havemos por firmes e valiosos e a estes nos obrigamos e a sua
satisfação e haveremos tudo por bem feito Braga em Cabido Sede Vacante sete e novembro de
mil e setecentos e trinta e três // o Deão // Couto Vasconcellos // Marques // Palhares // Leite //
Zuniga // Dor Falcão // (...)// Mourão// a que me reporto que tornei a entregar a elle muito
Rdo. Conigo Rafael Alvarez da Costa pello coal foi dito que por vertude do dito decreto do
Illmo. Cabbido estava contratado com o Redo. Jeronimo Luis e lhe fazer todo o ouro que for
necessário para a obra dos horgõs desta Santa See na forma e com as condiçõs seguintes #
Item que o ouro na calidade terá vinte e três quilates e meio forçados e para baixo nada de boa
cor agemada e perfeita # Item que levara cada milheiro na cantidade alem do que
ordinariamente se faz mais perto de meia oitava que repartida no milheiro a porporção o deixe
bem encorpado e sem Buracos de tal maneira que não pezara cada libro menos de sinco testois*

ou vinte e sinco grãos e pelas marcas desta Cidade # Item que ficara libre quando parecer mandar fundir hum libro e que faltandolhe coalquer das condiçõs asima declaradas haverá de pena o que se obriga digo de pena o perdimento de dois milheiros de ouro por cada libro que pello contraste for julgado ter de menos anbas ou alguma das ditas condiçõs o que ficara arbitrio o ser visto pello contraste ou por quem melhor parecer # Item que dará a todo o ouro neceçario sem que por falta delle deixem os ofeciaes de trabalhar com pena de pagar aos ofeciaes os dias que não trabalharem por falta de ouro e o dano da Brevidade com que se nececita do douramento # Item que da fundição em que o ouro se puzer nos quilates sobreditos ficara huma ou duas oitavas na mão delle muito Rdo. Conego para elle se tocar e afillhar o ouro quando na forma sobredita pareça fundirse e exprementar alguas libro. e sera obrigado elle dito Jeronimo Luis a dar todo o ouro que se ele pedir para a dita obra e se lhe dara por cada milheiro a sete mil e oitocentos Reis tudo na forma dos Inteñs asinados pello Rdo. Deão e por elle muito Rdo. Conigo e dito Jeronimo Luis e por mim tamgel e logo por elle dito Jeronimo Luis foi dito que elle se obrigava a dar todo o ouro que se lhe pedir para a dita obra com todas as sircunstancias e nas condiçõs penas e obrigaçõs atras declaradas e ao comprimento de tudo obrigava como obrigou sua pessoa e todos os seus Beñs moveis e de rais havidos e por haver e serlho de sua alma que tudo expreçamente hipotecava a dar comprimento a este contrato sob as penas atras declaradas e por elle muito Rdo. Conigo foi dito que comprindo elle dito Jeronimo Luis (...) com tudo o atras dito obrigava as Rendas da Mitra Primas e depozito das Comutaçõs a lhe pagar todo o ouro que elle der // der para dita obra pello dito obrigava de sete digo presso de sete mil e oitocentos reis e hum contrato asim o ditarão e entregarão e o ajudarão de parte a parte e mandarão fazer o prezente Instromento e delle dar (...) humentos aos que comprir e eu tamgel como pessoa publica estipulante e ajustante tudo estipulei e aseitei em nome das mais pessoas a que (...) pode estando ahi de prezente por testemunhas Francisco Pires da porta nova desta Cidade e Ascenio Antunes ourives morador na galleria que todos aqui assinaram Rafael da Rocha malheiro tamgel (...) Oliveira

Raphael Alvarez da Costa

Hieronimo Luis

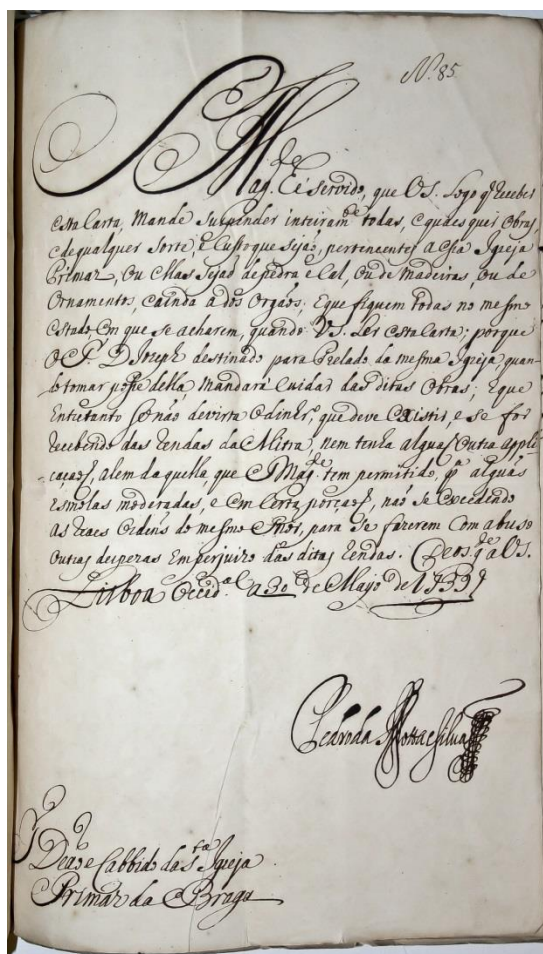
Francisco Pires

Acencio Antunes

Documento 3 – Carta que indica que as obras no Coro-Alto e outras, teriam de ser interrompidas. Transcrição paleográfica de Maria da Assunção Pinheiro-Chagas

Sua Majestade (...). Logo que receber esta carta, mande suspender inteiramente todas, e quais quer obras, de qualquer sorte, e culto que sejam pertencentes (...) igreja Primaz, ou mas sejam de pedra e cal, ou se madeira, ou de ornamentos, ainda a dos órgãos; e que fiquem todas no mesmo estado, em que se acharem, quando Vos dei esta carta; porque o (...) destinado para Prelado da mesma igreja, quando tomar poder dela mandará cuidar das ditas obras; que entretanto (...) não advirta o dinheiro, que deve existir, e se for recebido das rendas da Mitra, nem tenha alguma outra aplicação, além daquela que Majestade tem permitido, para algumas esmolas moderadas, e com (...) não se (...) as tais ordens do mesmo Prior para se fazerem com abuso outras despesas em prejuízo das ditas rendas. (...) Lisboa, (...) a 30 de Maio de 1739.

Pedro da Motta e Silva



Documento 4 – Comprovativo dos gastos efectuados para com os órgãos. Transcrição paleográfica de Gehrad Doderer

Conta em que semostra a destribuição ou saida que teve a parcella de 1:600\$000 que das rendas da Mitra do anno de 1739 se deu para a fabrica ou acabamento dos novos orgãos da Sê Primas que se comprova com os proprios recibos, e rois dos materiaes, e dois diferentes officiaes que nellas trabalharão.

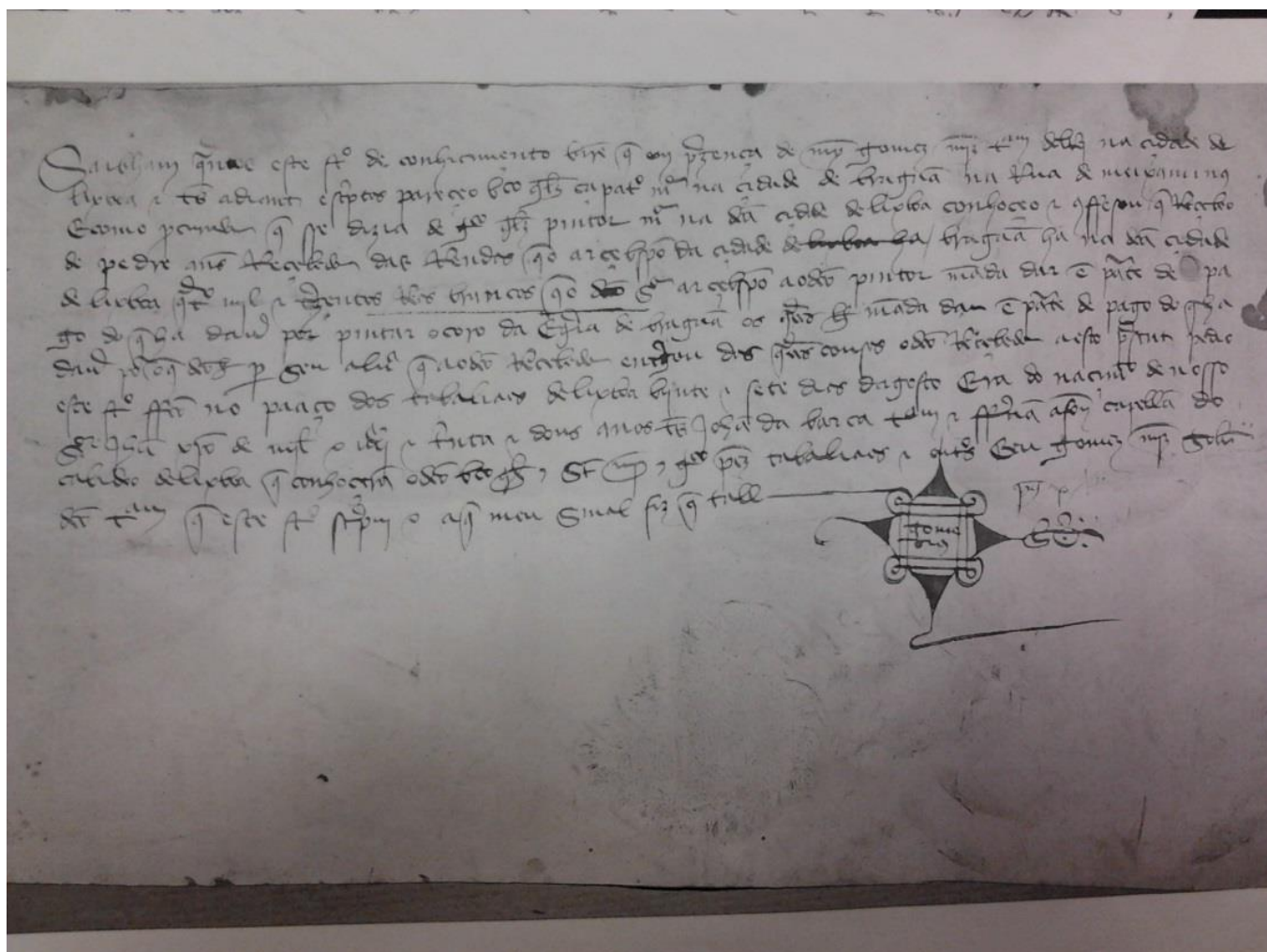
- Despendeu-se com António Pinheiro um *rol* de madeira de 12 de Março de 1739 até ao último dia de Fevereiro do ano seguinte – 48\$080;
- Despendeu-se com Bento Lopes serralheiro por um *rol* de saca de carvão, para a sua oficina e para as soldaduras dos oficiais castelhanos em 12 de Março – 15\$620;
- Despendeu-se com Manoel Rebello da Costa por um *rol* de ferro e outros materiais que vieram da sua loja em 28 de Março – 38\$816;
- Despendeu-se com o mestre António Pinheiro um *rol* de madeira de 9 de Maio – 19\$210;
- Despendeu-se com o mestre rebocador António Gomes por um *rol* de jornais e materiais em Abril – 32\$400;
- Despendeu-se com o mestre serralheiro Bento Lopes por um *rol* de carvão em Maio de 1739 – 7\$200;
- Despendeu-se com o mestre rebocador António Gomes por um *rol* de jornais e alguns materiais em 16 de Maio – 8\$980;
- Despendeu-se com o mestre Jozé Ribeiro por um *rol* de jornais dos pedreiros que andaram a meter umas linhas de ferro nos arcos do zimbório dos Órgãos em 13 de Março – 3\$ 520;
- Despendeu-se com um *rol* de jornais dos rebocadores feito em 15 de Fevereiro e pago em 14 de Março – 3\$140;
- Despendeu-se de um *rol* de jornais dos carpinteiros portugueses em 9 de Março – 29\$700;
- Despendeu-se com um *rol* de jornais dos rebocadores até 9 de Maio – 13\$090;
- Despendeu-se com carpinteiros portugueses em 31 de Maio – 11\$560;
- Despendeu-se com uma feria dos oficiais espanhóis de 14 de Março – 13\$860 e mais tarde 57\$005;
- Despendeu-se com dois oficiais que foram a Lamego escolher e comprar umas pranchas de Nogueira seca – 5\$520;

- Despendeu-se com o mestre entalhador Marceliano de Araújo pela louvação judicial que se fez dos acréscimos que fez nas caixas dos órgãos além do que constava da sua primeira rematação – 1.143\$020.

Documento 4 – Recibo da pintura do tecto da zona do cadeiral, 1423. Transcrição paleográfica de Luís Filipe Araújo

Saibam quantos este instrumento de conhecimento virem que em presença de mim Gomes Martins, tabelião del Rei, na cidade de Lisboa, e testemunhas adiante escritas, apareceu Vasco Gonçalves, sapateiro, morador na cidade de Braga, na rua de Maximinos, e como procurador que se dizia de Gonçalo Gonçalves, pintor, morador na dita cidade de Lisboa, conheceu e confessou que recebeu de Pedro Anes, recebedor das rendas que o Arcebispo da cidade de Braga há na dita cidade de Lisboa (...) mil e trezentos reis brancos que o dito senhor Arcebispo ao dito pintor manda dar em parte de pago do que há, dando por pintar o coro da igreja de Braga, os (...) lhe manda dar em parte de pago do que há dando só o que Deus pregou (...) que ao dito recebedor entregou dos (...) o dito recebedor a isto presente (...) este instrumento feito no paço dos tabeliães de Lisboa, vinte e sete dias de Agosto, era do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo, de mil e quatrocentos e trinta e dois anos, testemunhas, João da Barca, tabelião, e Fernão Afonso, capelão do cabido de Lisboa, que conheceram o dito Vasco Gonçalves, (...) Martins, e Gonçalo Pires, tabeliães, e outros, e eu Gomes Martins sobredito tabelião que este instrumento escrevi, e aqui meu sinal fiz que tal é.

Sinal de Notário.



Manuscrito 953, 953-9 e 966-15 – Moteto e Salmos Pascais para Órgão, de Jerónimo Sequeira e David Perez



Gaveta das Concórdias, Documento 88 – Breve do Papa Clemente XII para nomeação de examinadores em 1737

